ANCA LIVESCU

Despre dicțiune

EDITURA ȘTIINȚIFICĂ

Scanned with OKEN Scanner

ANCA LIVESCU

Despre dicțiune

EDITURA ȘTIINȚIFICĂ
București, 1965

Scanned with OKEN Scanner

Mulțumesc pe această cale artistului poporului Radu Beligan, care, prin sugestii și observații prețioase, m-a ajutat să alcătuiesc cartea de față.

Scanned with OKEN Scanner

Prefață

Editura Științifică a hotărît să publice o carte de mult așteptată, cu o utilitate ușor de înțeles astăzi.

În „expunerea de motive" din primele pagini, autoarea sesizează acele împrejurări noi din viața noastră socială (larga participare a maselor la conducerea treburilor obștești, dezvoltarea deosebită a teatrului de amatori etc.) care fac mai mult decît necesară această lucrare.

„A învăța cum să exprimi corect și cum să valorifici exact conținutul logic al noțiunilor" este util pentru oricine, de aceea cred că volumul de față va fi primit cu interes de un larg număr de cititori cu preocupări diferite.

Tehnicianul sau inginerul, profesorul sau conducătorul unei instituții, activistul social, artistul amator, toți vor reține din paginile ce urmează reguli de vorbire deosebit de folositoare.

Ca om de teatru vreau să subliniez și un alt aspect al problemei. Lucrarea va ajuta de asemenea la pregătirea unui public competent, cunoscător al cîtorva „taine" din arta actoricească. Acest public va aprecia mai exact munca migăloasă și tenace a actorului realizînd astfel acea legătură sufletească dintre actor și spectator atît de necesară reușitei unui spectacol.

Beneficiind de cunoștințele și observațiile directe ale unuia dintre marii înaintași ai scenei românești, actorul Ion Livescu, el însuși profesor de dicțiune, Anca Livescu a preluat un material firesc depășit de timp, l-a completat și actualizat.

Scanned with OKEN Scanner

Apariția și dezvoltarea limbajului, raportul dintre limbaj și gîndire, posibilitatea perfecționării vorbirii etc. sînt explicate de pe pozițiile materialismului dialectic dînd o bază științifică întregii lucrări.

Alcătuind astfel cartea, autoarea a reușit să cuprindă în însemnările ce urmează importanța de ordin general a dicțiunii.

RADU BELIGAN

13 nov. 1964

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL I

Importanța vorbirii corecte

...Am fost cu toții elevi, și prin fața noastră s-au perindat învățători și profesori, dar reținem în mod deosebit cîțiva dintre ei. Au rămas în amintirea noastră numai aceia care ne-au captivat prin expuneri clare și logice, care ne-au vorbit atît de eficace încît am plecat acasă cu lecția învățată. Reținem pentru totdeauna felul lor de a intona, de a scoate în evidență o idee, de a atrage atenția asupra unui cuvînt esențial din ceea ce aveau de spus.

...Am luat parte fiecare la multe ședințe în care s-au dezbătut probleme importante, dar dintre toți cei care și-au spus părerea acolo, reținem cîțiva care ne-au încîntat prin felul cum și-au expus punctul de vedere. I-am remarcat pe aceia care au cucerit atenția noastră printr-o valorificare exactă a cuvintelor, prin sublinierea corectă a acelui sens pe care ei voiau să-l releve, prin tonul potrivit cu care ni s-au adresat.

...Am audiat cu toții o conferință și dincolo de interesul temei, ne-a atras cel care reușea să exprime concis și sigur ceea ce expunea și ceea ce voia să se rețină din cuvintele lui. Ne-a impresionat felul dibaci cum se oprea în fața unui cuvînt cheie, cum ni-l punea pe primul plan al atenției noastre intonîndu-l diferit de celelalte, cum știa să ridice sau să coboare glasul, subliniind astfel anumite semne de punctuație pe care le ghiceam.

...Am fost într-o societate unde fiecare invitat a povestit o întîmplare sau a spus o snoavă ca să treacă timpul cît mai plăcut. Dintre toți, s-au impus atenției noastre aceia care „au avut haz", au știut să creeze — prin felul în care povesteau — climatul psihic necesar înțelegerii depline a celor relatate.

...Am fost adesea la teatru și am admirat mai ales pe acei interpreți care printr-o vorbire frumoasă, clară, ne-au

Scanned with OKEN Scanner

ajutat să înțelegem în întregime textul piesei, emoționîndu-ne și făcîndu-ne totodată să participăm o dată cu ei la desfășurarea acțiunii.

...Asistăm de multe ori la spectacole date de artiști amatori ; la semnul magic al gongului ei uită de îndeletnicirile și preocupările de fiece zi și devin actori. Dintre toți cei care s-au încumetat să înfrunte lumina reflectoarelor i-am remarcat mai ales pe aceia care au știut să transmită pe deplin conținutul emoțional al cuvintelor, să sublinieze cu pregnanță toate ideile piesei interpretate.

Lucrarea de față se adresează mai ales celor care și-au înfrînt timiditatea și au pășit curajos în lumina reflectoarelor. Dar nu numai lor. Știința rostirii corecte a cuvintelor învață cum să valorifice exact conținutul logic al noțiunilor, deopotrivă pe muncitorul chemat să ia cuvîntul într-o ședință, ca și pe profesor sau pe judecător, pe reprezentanții celor mai diverse meserii sau profesii.

Lucrarea de față se adresează deci tuturor și pe bună dreptate afirma profesorul universitar J. Byck, că : „se vorbește astăzi mai mult decît altădată, așa cum se scrie, așa cum se citește mai mult“ [1].

În ședințele care dezbat probleme de producție, o rostire corectă îl ajută pe vorbitor să se facă mai bine înțeles.

„Ea (rostirea corectă) — continuă J. Byck — este nu numai unul dintre mijloacele de exteriorizare a culturii unui om, ci și manifestarea unei obligații sociale, corespunzătoare rostului pe care îl are limba în societate. Oamenii vorbesc ca să se înțeleagă și se înțeleg cu atît mai ușor cu cît exprimarea le e mai clară. O pronunțare neglijentă, pe lîngă că nu poate să placă celui care ascultă, constituie și o dificultate a înțelegerii celor spuse“ [2].

J. Byck își încheie articolul astfel : „Așa cum a visat acum o jumătate de veac marele nostru actor Ion Livescu, dicțiunea își va face, fără îndoială, loc în școală“.

În paginile care urmează vor fi prezente multe din ideile tatălui meu, artistul și profesorul Ion Livescu, de

[1] *Dicțiunea*, „Contemporanul“ nr. 18 din 1 mai 1964.
[2] *Ibidem*.

Scanned with OKEN Scanner

a cărui experiență beneficiez cînd redactez această carte. Prin clasa lui au trecut multe serii de elevi, deveniți ei înșiși mai tîrziu artiști consacrați, printre care l-aș menționa pe marele actor N. Bălțățeanu. Pe toți elevii săi Ion Livescu i-a învățat că în teatru cel mai important lucru este ca sinceritatea și firescul să predomine în caracterizările actorului.

I. L. Caragiale îi scria auzind despre preocupările lui :

„Dragă Livescule, ești un începător care începe ceva nou : vorbești ca oamenii...

Aud că te-a numit și la Conservator ! Înainte de-a le spune vreo parolă pune mîna pe toți ăia de acolo, tunde-i, rade-i — e spre binele lor. Pe urmă vezi dacă au stofă sau ba.

Și încă ceva, dezvață-i, cum știi tu, de la început să vorbească ca la teatru".

Caragiale se referea, desigur, la interpretarea artificială și sforăitoare, practicată pe atunci de actori, după moda timpului și îi îndemna pe tineri să se exprime firesc, limpede, cît mai aproape de felul de a vorbi al omului care ar fi fost pus în situațiile date de piesă. Numai așa actorul își va ajunge înalta menire de a fi educator al maselor populare.

Încă în 1928, Ion Livescu scria :

„Arta trebuie să-și împletească rădăcinile cu evoluția politică a unui popor. Din felul în care a fost tratată arta la noi se reflectă golurile și micimile unei societăți așezate pe temelii urîte ; e vremea ca un curent nou să stăvilească nepriceperea și reaua-credință și să ne gîndim la prestigiul ce trebuie să se dea actorului romîn în educarea maselor.

Avem nevoie pentru ei de piese care să transmită marelui public mesajul epocii, de un repertoriu care să cuprindă piese cu radieri de artă sănătoasă, piese de idei.

Pentru muncitori, pentru soldați și pentru sate trebuie să căutăm ce e mai bun în literatura noastră originală și să silim dramaturgii noștri să scrie piese cu probleme care frămîntă marele public".

Asemenea piese sînt astăzi interpretate pe scenele noastre. Marele rol social al actorului constă tocmai în

Scanned with OKEN Scanner

aceea că dă viață eroilor unor lucrări dramatice în care spectatorul regăsește ideile, problemele, aspirațiile sale.

Cartea de față își propune să fie un îndreptar al artei vorbirii, nefiind propriu-zis un manual ; ceea ce dorește autorul este să arate însemnătatea dicțiunii astăzi și să dea o serie de indicații artiștilor amatori.

Dar să vedem mai întîi ce importanță au acordat științei vorbirii oamenii de cultură din trecut.

Studiul dicțiunii datează de multă vreme. Cicero scrie în „De oratore" :

„Dacă nu depinde de noi să avem un glas frumos, de noi depinde însă să-l cultivăm și să-l fortificăm ; să studiem toate treptele, de la sunetele grave pînă la cele mai înalte".

De la Quintilian au rămas în „Îndrumări în arta oratorică" precepte asupra modului în care trebuie să fie utilizat glasul, precepte care vădesc aceleași preocupări.

Profesori de retorică existau și la greci. Se povestește că Demostene a luat lecții de retorică și că actorul Satyrus, unul dintre cei mai de seamă comedieni ai Atenei, l-a învățat ce este o dicțiune precisă, energică, și cum trebuie să fie susținută de gesturi adecvate, punîndu-l să recite versuri din Euripide și din Sofocle. Lecțiile primite și perseverența lui Demostene au făcut dintr-un bîlbîit unul dintre cei mai mari oratori ai lumii antice.

În epoca modernă în toate țările s-a născut un interes puternic pentru studiul dicțiunii.

Într-o scrisoare adresată lui Stanislavski cu prilejul aniversării a 70 de ani, Gorki spune despre acesta și despre Nemirovici-Dancenko că marii reformatori ai artei dramatice trebuie să devină și profesori de dicțiune care prin modul lor de a vorbi să educe mereu alți actori și, prin ei, poporul.

Stanislavski însuși mărturisește neliniștile pe care le-a trăit, la crearea anumitor roluri, cînd și-a dat seama de importanța dicțiunii :

„Privind în urmă am înțeles că multe din metodele mele anterioare de joc sau neajunsurile, cum erau de

Scanned with OKEN Scanner

pildă : ținuta corpului, lipsa stăpînirii de sine, caracterul artificial al jocului, convenționalismul, ticul, tracul, înfloriturile vocale, patosul actoricesc, se ivesc foarte des pentru că eu nu sînt stăpîn pe dicțiune, care îmi poate da ceea ce îmi trebuie și să exprime ceea ce trăiește în interior. Simțind atît de viu, prin propria-mi experiență, deosebita importanță în arta noastră a unei dicțiuni frumoase și alese, ca unul dintre cele mai puternice mijloace ale exprimării și influenței scenice, în prima clipă m-am bucurat. Însă cînd am încercat să-mi îmbunătățesc vorbirea, am priceput că acest lucru este foarte greu de făcut și m-am speriat de sarcina care-mi stă în față. Iată cînd am înțeles pînă la capăt că noi vorbim banal și incorect, nu numai pe scenă ci și în viață ; că vorbirea noastră cotidiană, simplă și trivială este inadmisibilă pe scenă ; că a putea vorbi simplu și frumos este o adevărată știință care trebuie să aibă legile sale. Dar eu nu cunoșteam aceste legi.

De atunci toată atenția mea artistică s-a îndreptat spre sunet și vorbire, pe care am început să le ascult atent, atît în viață cît și pe scenă. Mai mult ca niciodată am urît atunci vocile stridente ale actorilor, falsitatea lor grosolană ca și vorbirea seacă, sacadată, monotonia solemnă, cadențarea mecanică a troheului și dactilului, notele cromatice ce se tîrăsc în sus, sărituri vocale la terță și cvintă cu alunecări în jos pentru o secundă la sfîrșitul frazei și versului.

. . . . . .

Eu doresc tocmai acea vorbire simplă, frumoasă. Eu simt într-însa adevărata muzicalitate, ritmul susținut, real și variat care redă bine, liniștit, desenul interior al gîndirii sau sentimentului [1]".

De atunci și pînă acum s-au înființat mai în toate țările la institutele de teatru catedre de dicțiune care, alături de celelalte discipline, contribuie la formarea

[1] Stanislavski, *Viața mea în artă*, Editura „Cartea rusă", 1950, p. 361.

Scanned with OKEN Scanner

completă a actorilor. (În Elveția sînt catedre de dicțiune și la facultățile de drept și litere, la fel și în Franța.)

O dicțiune bună pune în valoare intențiile, gîndurile. O lectură bine făcută deșteaptă gustul cititului, iar cei ce învață să citească artistic au la îndemînă cel mai bun mijloc de a învăța și de a vorbi simplu, convingător.

Tonul pretențios și falsa strădanie de a sugera prea multe sensuri nu vor da niciodată strălucire citirii. Numai firescul dă vorbirii și citirii originalitate.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 2

Cîteva cunoştinţe prealabile

Înainte de a trece la studiul problemelor propriu-zise de dicţiune, sînt necesare cîteva cunoştinţe prealabile privind limbajul şi apariţia lui, raportul dintre limbaj şi gîndire, rostirea sunetelor, aparatul vorbirii etc.

Limbajul este propriu oamenilor. Nici o altă vieţuitoare nu foloseşte în relaţiile cu semenii ei limbajul articulat. Nu este cazul să urmărim aici în amănunt evoluţia şi perfecţionarea limbajului însuşi. E necesar să amintim doar că evoluţia omului a fost rezultatul unor factori noi, rezultatul muncii sociale. Aşadar, în procesul muncii sociale omul a evoluat, dobîndind noi calităţi care l-au diferenţiat din ce în ce mai mult de strămoşii lui.

După cum remarcă Engels, munca l-a creat pe om. Muncind, el şi-a perfecţionat vorbirea şi gîndirea. *Într-un cuvînt* — scrie F. Engels — *oamenii în devenire au ajuns să aibă a-şi spune ceva unul altuia. Necesitatea şi-a creat organul. Încet, dar sigur, gîtlejul nedezvoltat al maimuţei s-a transformat datorită modulaţiei, ajungînd la modulaţii din ce în ce mai complexe. Organele gurii au învăţat, treptat, să pronunţe un sunet articulat după altul* [1].

Aşadar omul a învăţat treptat să pronunţe sunete articulate, exprimînd idei şi stări sufleteşti foarte deosebite.

Aparatul vorbirii, ca şi organele de simţ, poate fi perfecţionat continuu, iar o muncă susţinută face pe oricine să exprime cît mai firesc şi mai *nuanţat* conţinutul ideilor pe care-şi propune să le transmită.

Sînt mulţi cei care prezintă o anumită defecţiune de vorbire şi nu cred că ar putea ajunge să rostească sunetele corect. E suficient să le amintim cazul muncitorilor din fabricile de parfumuri care, prin educaţie şi exerciţiu,

[1] F. Engels, *Dialectica naturii*, Editura Politică, 1959, p. 156.

Scanned with OKEN Scanner

și-au perfecționat atît de mult simțul olfactiv încît pot să perceapă zeci de nuanțe de miros, pe care un nespecialist nu le deosebește. Același lucru se întîmplă cu degustătorii de vinuri, cu textiliștii care ajung să deosebească pînă la 40 de nuanțe ale unei culori etc.

Între limbaj și gîndire există o strînsă legătură dialectică. Limbajul „materializează" gîndul. Marx exprimă precis acest raport dintre limbaj și gîndire scriind că limba este realitatea nemijlocită a conștiinței. „Limba este materia naturală a gîndirii" [1].

Cînd vorbim, exprimăm idei. De aici decurge pentru lucrarea noastră o întrebare firească și de o deosebită importanță : cum exprimăm ideile pe care le îmbrăcăm în haina cuvîntului ? Desigur, trebuie să încercăm s-o facem cît mai precis, cît mai nuanțat. Or, dicțiunea, alături de alte științe, ne învață regulile după care trebuie să vorbim pentru a exprima exact sensul unui cuvînt, așa cum este el așezat într-un context oarecare. Să luăm un exemplu. Desigur, oricine știe să rostească cuvîntul „dușman", dar în cîte *nuanțe* poate fi el spus, după cum o împrejurare sau alta o cere, după cum el trebuie să exprime o idee sau alta.

Cuvîntul poate avea valori diferite, pe care noi trebuie să i le dăm. Altfel vom pronunța acest cuvînt, dacă, de exemplu, vorbim unui prieten despre un dușman al nostru de odinioară, acum mort, și pe care îl evocăm în treacăt, fără o emoție deosebită, ca pe un fapt fără însemnătate și altfel vom rosti cuvîntul dacă, într-o înfruntare de idei, arătăm un dușman care este în fața noastră. În acest caz îl vom demasca prin gest și intonație, rostind cuvîntul plin de ură.

Pentru a putea însă exprima toate aceste feluri de rostire, trebuie să dispui de un aparat de vorbire exersat care să te ajute să nuanțezi astfel sunetele încît cel care le ascultă să înțeleagă nu numai sensul cuvîntului ci și starea ta sufletească. Revenind la exemplele de mai sus vom putea arăta raporturile în care sîntem cu dușmanul pe care îl invocăm sau îl arătăm prin gesturi. Acum ți-e milă de el, deoarece e neputincios, sau dim-

[1] *Bazele filozofiei marxiste*, Editura Politică, 1962, p. 172.

Scanned with OKEN Scanner

potrivă, încă ţi-e teamă că ar putea să-ţi facă un rău oarecare.

Pentru actor este de o importanţă deosebită să aibă aparatul vorbirii atît de educat încît să se „joace" cu glasul, să urce sau să coboare un sunet, să-l poată rosti şoptit sau tunător, după cum cer situaţiile în care se află.

Să rosteşti nuanţat, înseamnă, de fapt, să rosteşti astfel cum cere *logica desfăşurării faptelor şi a momentului respectiv*. Acesta este motivul pentru care credem că primul pas pe care trebuie să-l facem este educarea aparatului vorbirii. Aparatul vorbirii se educă în mai multe etape şi, oricît ar părea de ciudat, prima etapă începe prin cîteva exerciţii de... gimnastică.

De ce ? Pentru a înţelege de ce, să vedem mai întîi care sînt părţile componente ale aparatului vorbirii, adică să facem o descriere a anatomiei lor, pentru a vedea cum se produc sunetele.

Aparatul vorbirii este compus din următoarele organe care iau parte la formarea sunetului : plămînii, laringele, cavitatea bucală şi cavităţile nazale.

Plămînii sînt aceia care furnizează aerul necesar pentru a face să vibreze coardele vocale. Prin comparaţie am spune că sînt „foalele" care trimit tuburilor de orgă aerul necesar pentru a le face să vibreze.

Laringele poate fi comparat cu un instrument muzical, deoarece coardele lui vocale, vibrînd, modulează jetul de aer, făcîndu-l să vibreze într-un anumit fel şi producînd astfel sunetul.

Cavitatea bucală şi cavităţile nazale sînt cutiile de rezonanţă ale aparatului vorbirii.

Să urmărim procesul formării unui sunet. Curentul de aer care iese din plămîni trece prin coardele vocale, pe care le face să vibreze, modelîndu-se chiar el. Aerul vibrînd izbeşte cu intensitate diferită timpanul persoanei care ne ascultă. De aici se desprinde importanţa deosebită pe care o are forţa cu care putem să împingem aerul din plămîni în afară. Un torace bine dezvoltat, cu

Scanned with OKEN Scanner

o capacitate mare susține mai bine vocea, dă posibilitate vorbitorului să aibă un debit vocal sporit și astfel să rostească fraze oricît de lungi fără a întretăia exprimarea pentru a respira. O capacitate toracică mare îl poate ajuta pe actor să tragă aer suficient în piept pentru a satisface atît logica cît și cursivitatea textului. Plămînul își mărește capacitatea la orice vîrstă, prin exerciții fizice permanente.

Sportivii au, de regulă, o capacitate toracică mare (peste 5 000 cm^3), în timp ce persoanele care nu fac mișcare, duc o viață sedentară, ajung să nu-și dezvolte capacitatea toracică mai mult de 2 000—2 500 cm^3.

Așadar, începem exercițiile de dicțiune prin... gimnastică suedeză, sport, mișcare în aer liber, efort fizic.

Cum trebuie să respirăm? Iată o altă problemă, căreia îi vom consacra un alt capitol. Deocamdată vorbim de aparatul respirator propriu-zis și dezvoltarea calităților lui. O dicțiune perfectă nu se poate concepe fără educarea laringelui. Educarea lui urmărește îmbunătățirea calității sunetului, dezvoltarea capacității de a emite cu aceeași ușurință atît sunetele înalte cît și pe cele joase.

Vorbirea se produce în cavitatea bucală, prin modificările aduse sunetului emis de laringe. Cavitățile nazale iau și ele parte la rostirea anumitor sunete.

Cel care-și educă vorbirea trebuie să învețe să folosească bine, corect cavitatea bucală, să știe cum și unde se naște sunetul respectiv, deoarece timbrul sunetelor se datorește formei diferite pe care o ia *cavitatea bucală*. Are o importanță deosebită poziția limbii, a buzelor și a maxilarului inferior atunci cînd emitem sunete.

Vocalele sînt sunete ale vorbirii la a căror emitere curentul de aer sonor iese liber, fără să întîlnească nici un obstacol.

Consoanele sînt sunete ale vorbirii formate mai ales din zgomote produse fie prin închiderea totală și deschiderea bruscă a canalului vorbitor într-un punct oarecare al parcursului său, fie prin strîmtarea lui.

La vocale vibrațiile sînt regulate iar la consoane vibrațiile sînt neregulate. În sfîrșit, vocalele sînt sunete

Scanned with OKEN Scanner

care pot forma silabe iar consoanele sînt sunete care nu pot forma silabe [1].

Semivocalele au timbrul de vocale dar se pronunță cu o strîmtare a canalului vorbitor.

Orice actor trebuie să studieze cum se poate emite mai corect și mai plăcut fiecare vocală, consoană, semivocală și să deprindă meșteșugul de a le pronunța bine și în vorbire, nu numai atunci cînd face exerciții și le pronunță independent. În vorbire fiecare sunet să-și păstreze valoarea lui, deoarece numai așa cuvîntul în întregime capătă o rostire clară, ușor de perceput, i se dezvăluie toată frumusețea.

Pentru a înțelege explicațiile care vor urma, referitoare la pronunțarea corectă, vom reaminti cîteva noțiuni de fonetică — ramură a lingvisticii care studiază sunetele unei limbi, atît din punctul de vedere al modului cum se produc ele, cît și din punctul de vedere al funcțiunii pe care o îndeplinesc.

Cea mai mică unitate fonică a limbii care are funcția de a deosebi învelișul sonor al cuvintelor și al părților lor componente se numește *fonem*.

Combinîndu-se diferit, sunetele formează cuvinte cu diferite înțelesuri.

Limba romînă are vocale, semivocale și consoane.

Vocalele sînt : a, ă, e, i, î, o, u.

Pe noi ne interesează să știm mai ales felul cum se formează sunetele : locul articulării, gradul de deschidere a gurii și felul cum participă buzele. Vocalele *e* și *i* sînt anterioare, și trebuie să le rostim astfel încît sunetul să se formeze în imediata apropiere a dinților.

Vocalele *a*, *ă* și *î* sînt *mediale*, sunetul lor formîndu-se la jumătatea cavității bucale.

Vocalele *o* și *u* sînt *posterioare*, formîndu-se în partea cea mai din fund a cavității bucale.

E bine să facem exerciții care să ne deprindă cu pronunțarea corectă, clară a fiecărui sunet în parte, ținînd seama de regulile de mai sus.

După gradul de deschidere, vocalele se împart în deschise : *a*, semi-închise : *e*, *ă*, *o* și închise : *i*, *î*, *u*.

[1] *Gramatica limbii romîne*, vol. II, Editura Academiei R.P.R., 1963.

Scanned with OKEN Scanner

Vocala *a* se pronunţă cu gura larg deschisă, sunetul emiţîndu-se fără participarea limbii sau a buzelor.

Vocalele *e, ă, o* se formează prin ridicarea limbii spre palat, gura fiind deschisă numai pe jumătate.

Vocalele *i, î, u* se formează apropiind mult limba de palat.

Uneori în dorinţa de a pronunţa cît mai „ales", mai „clar" am auzit pe mulţi greşind pronunţia semivocalelor *i* şi *u*. Aceste două sunete nu pot forma singure o silabă şi de aceea sînt pronunţate împreună cu o vocală, formînd diftongi (oi, ou) şi triftongi (iau, iai). Aşadar semivocalele şi vocala se pronunţă într-o singură silabă şi nu este de loc mai „scenic" să le desparţi în pronunţie, schimbînd accentul cuvîntului şi făcîndu-l de neînţeles. (Am auzit o dată pronunţîndu-se pe scenă : ste*au-a* călăuzitoare, în loc de *steaua*, actorul crezînd că e mai clar să rostească aşa. Accentul însă nu mai cădea firesc (steàua), ci cuvîntul dobîndise două accente (steà-ù-a) trezind nedumerirea spectatorilor.)

Multe din greşelile de vorbire se datoresc pronunţării incorecte a consoanelor ; pelticenia, sîsîitul, graseierea — iată cîteva din frecventele greşeli de pronunţie.

Uneori aceste defecte se pot remedia prin exerciţii perseverente de vorbire.

Iată unde se formează consoanele şi felul cum trebuie pronunţate corect.

Consoanele *p, b, m, f, v* sînt labiale şi ele se pronunţă prin apropierea totală sau parţială a buzelor.

Consoanele *t, d, n, s, z, ţ, l, r* sînt dentale şi se rostesc prin atingerea limbii de dinţii incisivi superiori. Atragem atenţia că cele mai multe defecte de vorbire se fac în pronunţarea acestor consoane. Consoana *s* nu este rostită prin atingerea limbii de partea interioară a incisivilor, ci este prinsă între dinţi, sunetul auzindu-se sîsîit, neclar, format în vîrful limbii.

Atunci cînd consoana *r* se formează la baza limbii, apare defectul numit graseiere.

Consoanele *c* (în grupul ce-ci ca în cuvîntul ba*ci*), *g* (în grupul ge-gi ca în cuvîntul fulg*i*), *s, ţ* sînt prepalatale şi se rostesc prin atingerea limbii de partea anterioară a palatului.

Scanned with OKEN Scanner

Consoanele *k* (în grupul che-chi, ca în cuvîntul un*chi*), *g* (în grupul ghe-ghi ca în cuvîntul jun*ghi*) sînt palatale, articularea lor avînd loc în palatul tare.

Consoanele *k*, *g* sînt velare și se rostesc cu participarea rădăcinii limbii.

Consoana *h* este laringală : ea se formează în laringe prin vibrarea coardelor vocale.

Consoanele pot fi clasificate și după alte criterii (sonore sau surde etc.) dar pentru noi este important să știm cum se rostesc și unde se formează sunetul, pentru ca, prin exerciții, să ajungem să le emitem corect.

Este foarte important să se cunoască regulile ortoepice — care stabilesc pronunțarea corectă a cuvintelor. Cu toate că textul este scris în limba literară, în pronunțarea unor cuvinte apar caracteristici specifice graiurilor.

De exemplu, auzim de multe ori spunîndu-se :

„De ce mă întrebi *pă* mine ce să fac ?“ deși corect este „De ce mă întrebi *pe* mine...“ .

Nu este locul să ne ocupăm aici de toate regulile ortoepice ale limbii romîne, dar cel puțin trei dintre ele, a căror necunoaștere generează cele mai frecvente greșeli de pronunție, trebuie să fie amintite.

Prima ar fi aceea a pronunțării corecte a vocalei *e*. Se mai aud încă pronunțări ca : fem*ee*, nev*oe*, *e*ftin etc. deși ele sînt ortografiate corect femei*e*, nevoi*e*, *ie*ftin.

Trebuie să atragem atenția asupra pronumelor *eu*, *el* etc. și a formelor de prezent și de imperfect ale verbului a fi : *ești*, *este* etc. care deși se ortografiază, conform tradiției, ca mai sus, se pronunță, totuși, ca și cînd ar fi scrise cu diftong : *ieu*, *iel*, *iești* etc.

Excepție de la pronunția cu diftong fac unele cuvinte care se citesc cu e : epocă, poet, evoluție etc.

Greșeli frecvente se fac în vorbire mai ales la pronunțarea vocalelor în hiat.

Cînd în hiat se întîlnesc două vocale, destul de des se face greșeala de a le pronunța ca și cînd ar forma un diftong. Corect este să pronunți : so-ci-a-lism, nu so*cial*-ism, ge-o-lo-gic, nu *geo*logic, casi-erie, nu casierie.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă hiatul este format din aceleași vocale, se face greșeala de a le contopi într-o singură vocală. Se citește alco-ol nu alcol, co-operativă nu coperativă.

În sfîrșit mai trebuie spus că de multe ori nu se pronunță corect vocalele *e* și *a*. Cu toate că în scris nu se notează, totuși alături de ele se pronunță o semivocală *i*.

De exemplu se scrie corect Otilia, dar se pronunță Oti*ii*a, cel de-al doilea i auzindu-se ca o semivocală slabă.

Cu toate că accentului i se va consacra un capitol special în această carte, acum ne ocupăm de el numai din punct de vedere ortoepic. Despre accentul logic vom vorbi ulterior.

În vorbirea curentă am observat de multe ori o greșeală frecventă : aceea a punerii incorecte a accentului.

Se citește bolnàv și nu bòlnav, dușmàn și nu dùșman. Mai sînt pronunțate greșit și unele cuvinte intrate mai de curînd în limba romînă.

De exemplu se citește prevedére și nu prevédere, automobíl și nu automóbil.

Un accent pus greșit atrage uneori chiar schimbarea sensului producînd confuzii. Alt sens are cuvîntul *còpii* accentuat pe prima vocală și altul cuvîntul *copíi* accentuat pe ultima ; sau mobìlă — mòbilă ; lăturí — lătùri ; àcele — acèle etc.

Regulile ortoepice trebuie neapărat cunoscute, deoarece greșelile făcute în vorbire, datorită necunoașterii lor, sînt încă frecvente.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 3

Respirația. Punctuația

În vorbire, ca și în canto este foarte important să știi să respiri așa *cum* trebuie și atunci *cînd* trebuie. Sînt persoane care au o respirație șuierată, inegală, capricioasă, nu numai supărătoare pentru cel din apropiere, dar care este și un impediment în vorbire. O astfel de respirație zgomotoasă, forțată de parcă cel în cauză este în orice clipă la capătul unui efort, nu deranjează numai pe scenă, ci chiar în viața de fiecare zi. De multe ori nu-l putem urmări cu atenția cuvenită pe un vorbitor care își pierde suflul după fiecare două-trei cuvinte. Cu atît mai supărător este acest defect pe scenă, unde actorul trebuie să urmărească textul, să facă pauză acolo unde cere logica frazei și nu oriunde, numai pentru că interpretul se „sufocă". Imaginați-vă un actor care într-o scenă de mare tensiune, cînd ar trebui să relateze o întîmplare tragică petrecută în afara scenei, ar face-o nu vorbind curgător, evocînd clipele culminante ale faptului, ci ar rosti sacadat, șuierat, încît tot timpul spectatorul e „preocupat", deranjat de respirația care întretaie textul și cînd trebuie și cînd nu.

Cele spuse pînă acum duc la concluzia că actorul trebuie să fie în orice clipă atent cum respiră ? Nu ! Respirația bine făcută îl scapă pe actor de această preocupare.

Atenția lui trebuie să fie concentrată asupra sensului cuvintelor și mimării sentimentelor cerute de împrejurarea respectivă.

Exercițiile pentru respirație urmăresc să-l scape pe actor de această preocupare. În scenă el nu trebuie să fie atent la regulile de respirație, ci să respire firesc și spontan. O astfel de respirație îl va ajuta pe actor în interpretare.

Poate că sînt cititori care se vor întreba parcurgînd aceste rînduri : cum, respirația este o problemă ? Dar

Scanned with OKEN Scanner

există un act fiziologic mai natural decît acesta ? Doar orice om respiră şi pentru asta nu face exerciţii speciale. De asemenea poate că întrebarea următoare apare şi mai firesc în mintea cititorului : oare trebuie să facă exerciţii de respiraţie orice actor, sau numai aceia care au avut ghinionul să aibă un defect oarecare ? Răspunsul este categoric : toţi cei care vor să vorbească corect trebuie să înceapă prin a învăţa cum să respire. Exerciţii zilnice şi variate sînt necesare pentru a educa acest proces natural. Să ne ocupăm acum de aceste exerciţii.

Respiraţia este un act complex care se realizează cu ajutorul mai multor grupe de muşchi, putînd însă să domine cînd unii dintre ei, cînd alţii. După grupa de muşchi care domină, putem defini trei feluri de respiraţie : cu ajutorul muşchilor toracelui, cu ajutorul muşchilor diafragmei şi cea cu ajutorul muşchilor intercostali.

Respiraţia se realizează în doi timpi : inspiraţia (momentul cînd aerul pătrunde în cavitatea toracică) şi expiraţia (momentul cînd aerul este evacuat din cavitatea toracică).

Este deosebit de important ca aceste două faze ale respiraţiei să se realizeze cît mai firesc. Sînt cîteva reguli precise care, respectate, duc la obţinerea acestui echilibru în respiraţie.

Ce se urmăreşte printr-o respiraţie echilibrată ? Desigur, rezultatul principal este acela că, respirînd corect, vom putea folosi întreaga noastră capacitate toracică.

Am văzut în capitolul anterior că plămînii sînt ca nişte foale care împing aerul pe care îl vor modula coardele vocale. Cu cît aceste „foale" vor fi mai mari, mai puternice, cu atît vom putea realiza cu mai multă uşurinţă intensitatea sunetelor dorite. De aici este uşor de dedus importanţa deosebită a folosirii în întregime a capacităţii noastre toracice. Exerciţiile de respiraţie urmăresc două scopuri : pe de o parte folosirea integrală a capacităţii toracelui, iar pe de altă parte mărirea acestei capacităţi.

Capacitatea toracică se poate mări prin exerciţii de respiraţie.

Scanned with OKEN Scanner

Adeseă, cînd vorbesc, oamenii nu folosesc întreaga capacitate a plămînilor. În momentul inspirației aerul nu pătrunde pînă la baza plămînului să-l umple în întregime.

Prin obișnuință noi folosim numai partea superioară a plămînului, suficientă pentru oxigenarea sîngelui trimis de inimă. Aceasta este posibil deoarece plămînul face parte dintre organele a căror capacitate nu este întotdeauna folosită integral. Ducînd o viață lipsită de mișcare, lipsită de efort, plămînul este folosit numai atît cît este necesar pentru a vorbi în viața de fiecare zi cînd nu facem un efort deosebit și nici nu sîntem preocupați de faptul că exprimarea noastră este adesea stînjenită de lipsa de aer. După exerciții susținute de respirație, vom observa, de exemplu, că datorită nefolosirii întregii capacități pulmonare, actul inspirației și al expirației se repetă prea des. Dacă ne propunem să citim un text și constatăm opriri prea dese în timpul lecturii și apoi reluînd-o urmărim felul cum respirăm, vom vedea că pauzele nejustificate se datoresc faptului că nu inspirăm suficient. De aici vom deduce prima regulă a unei respirații bune.

Respirația corectă se obține numai prin utilizarea întregului aparat muscular al cutiei toracice, care cuprinde în întregime plămînii și antrenează participarea diafragmei [1].

Diafragma, care se sprijină pe musculatura abdomenului, este o trambulină excelentă, care permite nu numai să se concentreze în plămîni o cantitate mare de aer, ci asigură și reglează folosirea lui treptată și rațională. Numai folosind această metodă de respirație, putem supune respirația voinței și prin urmare și vocea care este direct legată de respirație și depinde în întregime de ea [2].

Pe lîngă exercițiile fizice necesare măririi capacității pulmonare (gimnastică, practicarea sporturilor ca : înotul, canotajul, ciclismul etc.) putem educa respirația și cu

---

[1] Numim diafragmă mușchiul care separă cavitatea toracică de cea abdominală.

[2] Vsevolod Nikolaevici Arsenov, *Arta declamației*, 1956, p. 54.

Scanned with OKEN Scanner

ajutorul lecturii. Iată o strofă din poezia „Lampa" de Magda Isanos, pe care o puteți citi respirînd profund (cu ajutorul diafragmei) după fiecare vers :

„. . . . . .
Dreaptă luci tinerețea mea ca o sabie
Fiece vis păzit de dinsa-nflori ;
Buzele mele spuneau uneori : «voi muri...»
Însă pe toate mările aveam o corabie..."

(*Magda Isanos* : „Lampa")

De cele mai multe ori facem greșeala de a respira numai atunci cînd s-a epuizat întreaga cantitate de aer din plămîni. Or, aceasta este o greșeală gravă, deoarece se poate întîmpla, oricît de mare ar fi capacitatea noastră toracică, să terminăm aerul tocmai atunci cînd textul nu ne permite în nici un caz să facem o pauză pentru a inspira.

Tehnica vorbirii ne învață să inspirăm întotdeauna mai înainte de a folosi tot aerul din plămîni atunci cînd sensul textului îngăduie o scurtă pauză. Împrospătăm aerul chiar și atunci cînd în plămîni mai avem jumătate din cantitatea inspirată anterior, dacă textul ne permite să facem atunci o pauză iar după aceea, pe un spațiu ceva mai mare, nu ne mai îngăduie o oprire, oricît de scurtă.

Aceasta presupune, desigur, o studiere atentă a textului pentru a fixa cu precizie punctele unde se poate respira.

Studierea textului din acest punct de vedere este absolut necesară, iar pentru actorii începători recomandăm chiar unele semne care să amintească momentul inspirației.

Nu este greșit să punctăm prin mici bare trasate cu creionul locul respirației, deoarece ne ajută mult în formarea obișnuinței de a inspira corect. Trebuie spus însă că aceste *puncte de respirație* nu sînt aceleași pentru toți lectorii. Fiecare le fixează acolo unde simte nevoia să se oprească, în funcție de posibilitățile de care dispune. De aceea nu putem tipări un text de piesă, experimental,

Scanned with OKEN Scanner

pe care să indicăm locul respirației, deoarece sînt unii actori care pot „duce" textul mai departe decît alții, și cu o singură inspirație ajung pînă la pauza următoare cerută de logica frazei.

Așadar, rămîne stabilită regula că un actor va trebui să-și studieze textul și din acest punct de vedere. Procedînd astfel, el va reuși să interpreteze cel mai lung monolog, fără a face un efort deosebit, deoarece a descoperit din timp punctele potrivite pentru respirație, fără a dăuna logicii textului.

O a doua regulă căreia trebuie să-i acordăm o atenție deosebită este aceea că : *rostirea se face numai în expirație*. Este greșit să rostim un cuvînt o dată cu tragerea aerului în plămîni.

Desigur, rostirea în inspirație este o consecință a unei proaste respirații. Cel care vorbește termină aerul din plămîni, dar în același timp își dă seama că textul nu-i permite o pauză pentru a inspira o nouă cantitate. Forțat de această împrejurare el caută să iasă din impas făcînd două lucruri deodată, respirînd și vorbind. Am arătat, mai sus, care sînt consecințele rezolvării în acest fel a „impasului".

Poezia ce urmează permite să se reia lectura fiecărui vers după ce plămînii au fost umpluți cu aer :

S-a tot întins din luncă-n sat
Și-a mai lățit fîșia cu-o brazdă, la arat.
Moșia îi ajunge pînă la noi în casă.
Aproape n-are omul pe unde să mai iasă,
Și se făcu moșia de două ori mai mare,
Din suta de pogoane o sută de hectare.
Nu ne mai țin de-ogradă nici cloștile cu pui,
Și ele pasc cu mieii azi pe moșia lui,
A hoțului bătrîn.
Iar oile, le-nchide, făcîndu-se stăpîn.
Pentru cîrlani și vite plătim atîta gloabă,
C-am cumpăra cu banii moșia mai degrabă.
Moșneni, din vechi, pe țarini, pădure și imaș,
Ajunserăm și-n casa străbună chiriași.
Ne-am plîns la stăpînire-n deșert, că cel mai tare
E cel umflat mai bine de pungi în buzunare.

Scanned with OKEN Scanner

Nu căuta dreptate domnească, frățioare,
Ia pe ciocoi ca hreanul și dă-l pe răzătoare.

(*Tudor Arghezi* : „Pe răzătoare")

O indicație de care este bine să se țină seama atunci cînd ne fixăm asupra punctelor în care vom respira este aceea că înaintea vocalelor se respiră mai ușor. Vom inspira cu mai multă ușurință atunci cînd cuvîntul începe cu o vocală pentru că pronunțarea unei vocale se face cu gura deschisă și mai greu cînd el începe cu o consoană.

Hotărîtoare este logica frazei. Noi însă, pe cît ne va fi posibil, vom da prioritate pauzei dinaintea cuvîntului care începe cu o consoană.

De multe ori, într-un text pe care trebuie să-l citim, întîlnim fraze ample, cu multe propoziții explicative, care ridică probleme deosebite de respirație. Trebuie să alegem cu atenție locul în care vom inspira, deoarece fraza — fiind foarte amplă și deci greu de urmărit de către auditor — poate să nu mai fie de loc înțeleasă, dacă o întrerupem acolo unde nu ne permite logica textului.

Iată un exemplu din *Morometii* de *Marin Preda*, care ridică astfel de probleme.

„Soarele începe să răsară ; *(respirație)* cîmpia se limpezește de spuma argintie a aburilor de rouă și întinderea ei care parcă acum în nemărginirea de foc rece pătrunde prin ochi înăuntrul omului, *(respirație)* îl împrăștie afară, îl golește de frămîntările lui trudnice și apăsătoare *(respirație)* pentru ca după aceea să-l adune la loc, într-un fel nou, *(respirație)* florile albastre de cicoare, ale căror priviri mai curate ca adîncul cerului răsar din loc în loc pe marginea drumurilor înguste *(respirație)* și vîntul ușor al dimineții care face cu grîul valuri asemănătoare mării *(respirație)* și ciocîrlia care țîșnește din lan și urcă cu spinarea în sus spre cerul adînc și luminos *(respirație)* și, într-adevăr, pitpalacul tulburător și barza care pășește rar printre răzoare *(respirație)* și floarea galbenă a spicelor de grîu care nu s-au copt încă și se revarsă în aer din nimic *(respirație)* și drumurile care lasă satul în urmă, *(respirație)* și ierburile groase de pe

Scanned with OKEN Scanner

marginea drumurilor înțesate cu scaieți puternici a căror floare uimește ochiul de la mare distanță, *(respirație)* toate acestea răzbat cu putere din viața cîmpiei și pătrund înăuntrul omului subjugîndu-l".

Iată un text care cere virtuozitate în interpretare pentru a fi redat cu toată profunzimea.

În această descriere de natură, autorul enumeră elementele care îl tulbură pe cel ce privește cîmpia, acele elemente care găsesc rezonanță deosebită în sufletul lui.

Lectorul trebuie să citească astfel încît ideea exprimată la începutul textului : „...pătrunde prin ochi înlăuntrul omului, îl împrăștie afară, îl golește de frămîntările lui trudnice și apăsătoare, pentru ca după aceea să-l adune la loc într-un fel nou..." să nu se piardă, iar ultimele două propoziții s-o sublinieze : „...toate acestea răzbat cu putere din viața cîmpiei și pătrund înăuntrul omului subjugîndu-l..."

Cel care citește acest text e nevoit să facă mai multe pauze pentru a respira, dar nu întotdeauna acolo unde este o virgulă, așa cum se obișnuiește (mai jos vom vedea cele două roluri ale virgulei). De aceea am notat locurile unde textul poate fi întrerupt, atunci cînd citește un lector cu o respirație mai puțin exersată și unde pauza nu ar îngreuia înțelesul.

În toate locurile menționate, interpretul se va opri scurt, fiecare pauză fiind un prilej pentru o cît de mică priză nouă de aer.

Aceste opriri, pe lîngă faptul că ne dau posibilitatea să respirăm, ne permit să dăm o nouă mlădiere vocii, să găsim intonația cea mai potrivită, textul să fie cît mai ușor de înțeles pentru ascultător, prin reliefarea fiecărei propoziții în parte, după însemnătatea ei. Un text atît de lung cere concentrare din partea ascultătorului, iar cel care-l rostește trebuie „să-i vină în ajutor", să-i descopere ideea, să-i înlesnească înțelesul. O altă cauză care face să nu se respire cum trebuie în cursul unei lecturi cu voce tare este și aceea a *nerespectării punctuației.*

Dacă interpretul dă atenția cuvenită punctuației găsește mai repede sensul frazei, deoarece însuși autorul

Scanned with OKEN Scanner

(în special dramaturgul, dar nu numai el), atunci cînd scrie şi „aude" textul, îl „ascultă" interpretat căutînd ca prin punctuaţie să dirijeze lecturile ulterioare.

De multe ori interpretarea nu respectă strict semnele de punctuaţie deoarece aceasta are un anume rol gramatical, care nu se suprapune întotdeauna cu necesităţile intonaţiei.

Înainte însă de a ne ocupa de aceste deosebiri, să vedem care sînt semnele de punctuaţie şi semnificaţia lor.

Punctul este semnul de punctuaţie care marchează sfîrşitul unei idei, exprimată printr-o propoziţie sau frază.

Pentru interpret este locul unde poate respira profund, pentru a-şi face o bună provizie de aer, pe care o va împrospăta apoi cînd ajunge la virgulă.

Virgula marchează pauzele scurte dintre cuvinte şi propoziţii. În dreptul ei se completează provizia de aer, dar nu întotdeauna. Sînt cazuri cînd, deşi în text există o virgulă, rolul ei fiind strict gramatical, în lectură nu ne oprim la ea.

Să luăm un exemplu. Regula ortografică cere ca întotdeauna înaintea vocativului să se pună virgulă. Să zicem că un personaj din scenă îl strigă pe un altul dinafara ei : „Mă, Ioane, mă !" Dacă s-ar respecta întocmai punctuaţia, pauzele ar fi prea marcate, şi textul s-ar rupe, intonaţia devenind nefirească.

Respectînd întocmai textul, interpretul ar trebui să strige aşa : „Mă... *(pauză)* Ioane... *(pauză)* mă !", ceea ce ar fi cu totul nefiresc chiar dacă pauzele ar fi scurte.

Iată un text în care-şi găsesc aplicare cele de mai sus :

„Se oprea deodată din legat snopii, îşi punea palma la frunte, rămînea astfel timp de aproape un minut, apoi striga tare şi lung, ca şi cînd vecinul s-ar fi aflat la o despărţire de mulţi kilometri : (pînă aici interpretarea poate respecta virgulele, făcînd în dreptul fiecăreia o scurtă pauză) Bă, Voicule, băăăîîî !"

(*Marin Preda* : „Moromeţii")

Interpretarea ultimelor trei cuvinte poate să nu mai respecte virgula, nemaifăcînd o pauză între *bă* şi *Voicule*.

Scanned with OKEN Scanner

O scurtă pauză poate fi făcută între : „Voicule și băăăîîi", interpretul strigînd ca și cînd textul ar fi fost scris așa : „Bă Voicule ; băăăîîîî !"

Semnul întrebării (?) se folosește după cuvinte interogative sau la sfîrșitul propozițiilor interogative.

În lectură îl evidențiem prin intonație :

„Voi ce-ați îngropat aici ?
Voi grîu ? Dar noi strămoși și tați
Noi mame și surori și frați !"

(*Gh. Coșbuc* : „Noi vrem pămînt")

Semnul exclamării (!) se folosește la sfîrșitul unei propoziții exclamative, la sfîrșitul unei propoziții imperative sau după interjecții. Și prezența lui este evidențiată auditorului prin intonație.

Acest semn arată că un cuvînt trebuie rostit mai categoric (cînd are rol imperativ) sau cu intonație de mirare (cînd are rol exclamativ).

Punctul și virgula (;), în fraze, desparte propoziții independente, iar interpretului îi dă posibilitatea să facă o pauză aproape la fel de mare ca atunci cînd ajunge la punct.

Două puncte (:) este semnul de punctuație care se folosește atunci cînd urmează vorbirea directă, sau cînd urmează o enumerare sau o explicație.

„El se apropie de ea, c-o mînă îi cuprinse mijlocul, iar cu cealaltă îi dezmierdă încet fruntea și părul și-i șopti :

— Ce frumoasă ești tu, ce dragă-mi ești ! A cui ești tu, fata mea ?"

(*M. Eminescu* : „Făt-Frumos din lacrimă")

E bine de știut că în dreptul lor putem face o pauză bună în care să ne umplem plămînii cu aer.

Sînt situații cînd ideea textului cere ca pauza prilejuită de ele să fie mai mare decît aceea pe care o facem la punct.

De exemplu, atunci cînd urmează să enumerăm anumite obiecte sau fapte asupra cărora vrem să atragem

Scanned with OKEN Scanner

atenția în mod deosebit, putem face o pauză lungă, semnificativă, înainte de a le enumera.

Semnele citării — ghilimele — („") se pun atunci cînd reproducem în text cuvinte sau grupuri de cuvinte, vrînd să subliniem de obicei textul respectiv. Cuvîntul sau cuvintele cuprinse între ghilimele sînt rostite semnificativ.

Sublinierea o putem realiza fie prin ridicare de ton, fie prin coborîrea lui, fie „apăsînd" pe cuvîntul sau cuvintele în ghilimele.

Linia de dialog (—) marchează începutul vorbirii unui personaj. În interpretare ea are un rol deosebit deoarece ne vestește unde se schimbă felul de a vorbi, pentru a reda diferitele personaje.

În special actorii amatori trebuie să fie foarte atenți asupra unei greșeli elementare (dar frecvente) care se face în interpretare: nediferențierea personajelor, care iau parte la un dialog, prin citirea cu același ton a tuturor replicilor. Spectatorul nu va sesiza astfel, cu ușurință, cînd va începe să vorbească un personaj, apoi celălalt, și nici nu-și va putea face o imagine a fiecăruia dintre ele. Să citim fabula de mai jos:

— „O să-ți povestesc din cer..."
zise umbrela din cuier.
— „Eu aș vrea ceva să spun
Din azur", zise bășica de săpun.
— „Am și eu un cuvînt —
zise răzătoarea de ciubote, — despre pămînt".
— „Despre lumină n-am isprăvit",
zise dintr-o cutie un chibrit.
— „Cînd o să vorbesc și eu, —
zise tigrul de cîrpă, — tremură cerul cu Dumnezeu".

— „Nu mă siliți, încă nu m-am vărsat",
zise paharul de apă, gol și crăpat.
— „Glasul mi-l voi ridica
Profetic", zise trîmbița de tinichea.
— „Și eu zăvor și cu cheie",
zise nasturele care se descheie.

Scanned with OKEN Scanner

— „Vîrful meu fulgeră și străpunge, —
zise lancea de mucava, — unde-ajunge".
Toate aceste obiecte minunate
Uitaseră că sînt imitate.

(*Tudor Arghezi* : „Băşica de săpun")

Cel care recită această fabulă trebuie să caute un ton caracterizant pentru fiecare dintre obiectele citate, pentru a le sugera spectatorului. Cuvintele băşicii de săpun, de exemplu, ar putea fi rostite cu oarecare suavitate, evocînd azurul, limpezimea lui, ale răzătoarei de ciubote pot fi rostite hîrîit, evocînd gestul ştersului pe picioare, iar ale tigrului pot fi atît de tunătoare încît, după cum pretinde chiar el, să facă să „tremure cerul cu Dumnezeu". Cuvintele lui pot fi rostite cu glasul îngroşat, puternic, ameninţător şi aşa mai departe.

Parantezele ( ) cuprind între ele o explicaţie suplimentară. Textul închis între ele trebuie diferenţiat de celălalt printr-o intonaţie explicativă care să-l sublinieze şi să atragă atenţia asupra a ceea ce vrea autorul să întărească sau să facă mai bine cunoscut.

Punctele de suspensie (...) sînt semnele grafice care marchează întreruperea şirului vorbirii. Uneori cel care vorbeşte nu intenţionează să rostească tot ce are de spus, dar lasă să se înţeleagă, deoarece, firesc, cel care ascultă poate să completeze ceea ce el nu rosteşte. Acestea marchează pauză mare.

Punctele de suspensie se folosesc şi cînd autorul vrea să atragă atenţia asupra celor ce urmează sau cînd se comunică ceva cu totul neaşteptat ; în acest caz ele marchează o pauză mai lungă.

Punctele de suspensie arată uneori şi o vorbire incoerentă. În dialog ele indică întreruperea răspunsului sau înlocuiesc un răspuns care se dă de obicei prin mimică.

Intonaţia noastră trebuie să sublinieze suspensia, să o valorifice. De exemplu, atunci cînd o întîlnim înaintea unei comunicări neaşteptate, să lăsăm mai întîi o pauză semnificativă, apoi să „aruncăm" deodată surpriza.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru că în acest capitol am vorbit de mai multe ori despre intonație se cade să spunem ce se înțelege prin aceasta.

Cînd vorbim, vocea noastră capătă diferite înălțimi : urcă sau coboară. Diferența de ton ne ajută să comunicăm starea noastră afectivă.

Această *modulare* a vocii se numește intonație.

În vorbire intonația este atît de importantă încît poate schimba sensul cuvintelor rostite.

Să luăm, de exemplu, propoziția : „Ion era la tine". Dacă o rostim cu intonație dictată de semnul întrebării ea devine interogativă : „Ion era la tine ?".

Dacă lipsește acest semn, ea devine afirmativă : „Ion era la tine" ; dacă la sfîrșitul propoziției se pune semnul exclamării, propoziția devine exclamativă ; iată așadar cît de importantă este intonația pentru respectarea sensului.

Acum, după ce cunoaștem semnele de punctuație și rolul lor, să citim replica Ziței din „O noapte furtunoasă" de I. L. Caragiale, în care vom găsi aplicarea tuturor celor spuse pînă aici. În opera lui Caragiale găsim o judicioasă folosire a semnelor de punctuație, autorul urmărind, cu ajutorul lor, să dea cît mai multe indicații celui care îi interpretează textul.

„Stai să-ți spun... Dar nu mă-ntrebi, țață, să-ți povestesc ce-am pățit cu mitocanul ! Să vezi, ce halima... Auzi, mizerabilul ! Să îndrăznească să-mi taie drumul ca să-mi facă un atac... Stai, țață, să-ți spui să te crucești, nu altceva. Mai adineauri, ședeam acasă. Tușica, cum știi c-a făcut-o Dumnezeu, se culcă cu găinile. Eram ambetată absolut. «Dramele Parisului» cîte au ieșit pînă acum le-am citit de trei ori. Ce să fac ? N-aveam ce citi. Zic : hai să mă duc la țața, dacă nu s-o fi culcat să mai stăm de vorbă. Scot ivărul de la salon și plec. Cînd să trec pe maidan, mă pomenesc cu mitocanul. Cu pricopsitul de Tircădău, că-mi taie drumul. «Bonsoar-bonsoar» — și știi așa, deodată, sanfasó : «Hei, cocoană, zice, mai bine ți-e acum văduvă ?» — Pardon, domnule, zic, n-am de-a face cu dumneata, și mai întîi cînd e la

Scanned with OKEN Scanner

o adică, nu sînt văduvă, sînt liberă, trăiesc cum îmi place, cine ce are cu mine ! Acum e timpul : junǎ sînt, de nimeni nu depand, și cînd oi vrea îmi găsește nenea Dumitrache bărbat, mai de onoare ca dumneata. «Mi-i că te-i căi !» Zic : Pardon, domnule, nu-ți permit să te întinzi mai mult la un așa afront ; mă înțelegi, zice..."

E ușor de înțeles că fără respectarea atentă a semnelor de punctuație acest text aproape că n-ar putea fi înțeles de cel care l-ar asculta.

În sfîrșit, să vorbim despre pauzele dictate de text, pentru care nu găsim nici un semn de punctuație.

Cel care recită versul :

„Anii tăi se par ca clipe"

va face o scurtă oprire înainte de cuvîntul „clipe", distanțîndu-l în felul acesta de conjuncția *ca* pentru a face să dispară o cacofonie care supără urechea ascultătorului.

E indicat să facem o scurtă pauză, pentru a evidenția mai bine sensul propoziției, atunci cînd verbul lipsește din text. Evident că acea pauză o vom folosi pentru a respira.

Să luăm, ca exemplu, versurile de mai jos din *Împărat și Proletar* de *M. Eminescu*.

„Credința vorbă goală, dreptatea o minciună,
Religia o frază de dînșii inventată".

După cuvintele „credință" și „dreptate" este indicat să facem o scurtă pauză în locul verbului care lipsește.

Sensul versurilor acestea este următorul :

Credința este o vorbă goală, dreptatea *este* o minciună.

Pentru interpret, *punctuația subînțeleasă* are o importanță deosebită în vederea sublinierii ideilor din text. Aici își găsesc loc liber fantezia de interpretare, logica actorului, talentul lui de a sublinia ideea textului respectiv.

Scanned with OKEN Scanner

Sînt cîteva cazuri în care acest fel de punctuație își găsește în mod deosebit aplicarea.

Să ne ocupăm mai întîi de situațiile cînd în text găsim inversiuni, schimbări care contrazic topica obișnuită a frazei. În aceste cazuri, tocmai pentru că ordinea firească a cuvintelor în frază este schimbată, avem nevoie de mai multă atenție din partea ascultătorului. Cum solicităm atenția lui deosebită ? Desigur, o lectură cu un debit uniform, obișnuit, n-ar atrage atenția în mod deosebit asupra celor citite, în timp ce o oprire scurtă — de exemplu — înaintea inversiunii ar întrerupe debitul pe neașteptate, avertizînd ascultătorul. Această pauză ar fi ca un avertisment pentru cei care trebuie să înțeleagă textul, pregătindu-i pentru pătrunderea cît mai completă a sensului frazei respective.

Să luăm un exemplu : „Datu-mi-ai *tu* atîta putere, ca să rabd ?" Aici există o inversiune asupra căreia atragem atenția, deoarece și poetul a făcut-o tocmai pentru a sublinia ceea ce a vrut să spună.

Dacă versul ar fi sunat : „Tu mi-ai dat atîta putere, ca să rabd ?" accentul nu ar fi căzut atît de puternic pe cuvîntul pe care poetul îl vrea subliniat : „tu".

Un alt caz în care punctuația subînțeleasă capătă o importanță deosebită este acela în care subiectul fiind un personaj important, vrem să atragem atenția asupra lui. Cum o vom face ? Interpretul are posibilitatea de a-și alege mijloacele prin care să o facă. Poate ridica tonul, îl poate coborî, poate face o pauză sau, dimpotrivă, poate cuprinde mai mult text dintr-o respirație, pentru a atrage atenția asupra unei enumerări.

Iată un exemplu în care subiectul este foarte important și trebuie să atragem atenția mai ales asupra subiectului :

. . . . . .

Ce-i patria ? E Dunărea albastră,
E Bărăganul, munții Apuseni

. . . . . .

Ce-i patria ? E sîngele vărsat
De mii și milioane de eroi

. . . . . .

Scanned with OKEN Scanner

Ce-i patria ? Eşti dumneata şi eu
Şi toţi acei ce sînt cu noi de-o seamă
. . . . . .
Ce-i patria ? E pasul apăsat,
Cînd trec, trec rînduri, rînduri muncitorii
Cu steagul roşu-n vînt desfăşurat
Duşi de partidul nostru spre victorii.

(*M. Beniuc* : „Patria")

sau

„Cînd deodată tu răsărişi în cale-mi
Suferinţă *tu*, dureros de dulce".

(*M. Eminescu* : „Odă")

Un alt caz în care punctuaţia subînţeleasă capătă o importanţă deosebită este acela în care verbul exprimă o acţiune anticipată :

. . . . . .
Omul a pierit, dar umbra strigă :
Unde-i omul meu ? Cin'l-a ucis ?

(*M. Beniuc* : „Umbra de la Hiroşima")

Interpretul, desigur, după primul vers va face o pauză cerută de cele două puncte, apoi va rosti cuvintele umbrei pe un ton cu totul altul decît citirea primului vers. Sfîrşitul versului indică să ridice tonul pentru a realiza întrebarea.

Din exemplele de pînă acum am văzut că punctuaţia subînţeleasă dă mai mult relief ideilor dominante — cînd se aplică înaintea oricărui cuvînt semnificativ dintr-o frază.

Deviza ta-i robia // şi-a mea // neatîrnarea.

(*V. Alecsandri* : „Despot Vodă")

Ea are rostul de a stabili raporturile juste între ideea principală şi ideile secundare dintr-un text. De remarcat, în acest sens, felul în care Maiakovski stabilea aceste

Scanned with OKEN Scanner

raporturi, indicînd el însuși punctuația logică prin fragmentarea, atît de caracteristică, a versurilor lui.

Stafia
comunismului
străbătea Europa...
Cînd
pălea-n depărtare
cînd
sclipea-n zare genii...
Și
iacă-tă-așa
în Simbirsk undeva
Se născu
un băiat oarecare
cu numele
Lenin

(*Vl. Maiakovski* : „Vladimir Ilici Lenin")

A folosi corect punctuația înseamnă a situa ideile pe diverse planuri, după importanța lor. În legătură cu aceasta, este locul să menționăm că propozițiile incidentale, ca și cele subordonate, trebuie să fie detașate de interpret, de lector sau de vorbitor din fraza în care sînt incluse, sau puse la locul lor, adică în planul care le revine de drept.

Un exemplu dintr-un discurs al lui M. Kogălniceanu ilustrează perfect această afirmație :

„Tomuri întregi ar trebui spre a ne arăta cum domnii romîni veniți din Maramureș și din Făgăraș, spre a funda Statele Române, Moldova și Muntenia, au găsit aceste țări nu pustiuri, ci locuite de populațiuni zdravene, moșnene și libere, cum acestea în cursul veacurilor, și sub domnii cei mai valoroși, drept răsplată a lungilor lupte ce-au susținut pentru apărarea și mărirea marei moșii, au fost prefăcuți în robi, lipiți pămîntului sub numele de rumîn sau vecin".

(*Kogălniceanu* : „Scrieri alese")

Scanned with OKEN Scanner

Există mari artiști care își datoresc reputația și faptului că au știut să utilizeze atît de bine pauzele încît au suplinit uneori chiar textul.

Punctuația scrisă, punctuația vorbită și cea subînțeleasă sînt importante atît pentru interpret cît și pentru lector sau vorbitor și trebuie să constituie o preocupare atentă pentru ca sensul cuvintelor să nu fie alterat.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 4

Accentul

Într-unul din capitolele precedente am vorbit despre rolul fonetic al accentului, scoţînd în evidenţă importanţa lui în interiorul unui cuvînt. După cum accentuăm o silabă sau alta, putem schimba însuşi cuvîntul. Accentul are însă un rol şi în propoziţie, de data asta scoţînd în evidenţă nu o silabă, ci un cuvînt. Într-o propoziţie nu toate cuvintele au aceeaşi importanţă, iar noi, în vorbire, vrem să atragem atenţia asupra acelora care au o semnificaţie mai mare pentru ceea ce voim să transmitem. Acel sau acele cuvinte le accentuăm. Cum accentuăm un cuvînt ? Prin mărirea intensităţii vocii, reuşim să subliniem cuvîntul respectiv.

După cum, schimbarea accentului într-un cuvînt, schimbă însuşi înţelesul lui, tot aşa schimbînd accentul într-o propoziţie schimbăm şi înţelesul ei. Să luăm următorul exemplu :

Tu treci după-amiază pe la mine ?

În funcţie de accent, putem schimba sensul propoziţiei. Dacă accentul va cădea pe primul cuvînt : *Tu*, vom sublinia persoana care trebuie să facă acţiunea respectivă. Dacă, dimpotrivă, vom pune accentul pe al doilea cuvînt : *treci*, vom sublinia acţiunea, propoziţia dobîndind înţelesul — treci sau nu treci după-amiază pe la mine ?

Dacă, dimpotrivă, vom accentua circumstanţialul : *după-amiază*, propoziţia va avea înţelesul următor : tu treci *după-amiază* sau în alt timp pe la mine ?

În sfîrşit se mai poate pune accentul pe ultimele cuvinte : *la mine*, propoziţia căpătînd atunci înţelesul următor : tu treci după-amiază pe *la mine*, sau te duci în altă parte.

Iată, aşadar, că în această propoziţie toate cuvintele pot fi accentuate, ea dobîndind de fiecare dată un alt înţeles.

Scanned with OKEN Scanner

Există mari artiști care își datoresc reputația și faptului că au știut să utilizeze atît de bine pauzele încît au suplinit uneori chiar textul.

Punctuația scrisă, punctuația vorbită și cea subînțeleasă sînt importante atît pentru interpret cît și pentru lector sau vorbitor și trebuie să constituie o preocupare atentă pentru ca sensul cuvintelor să nu fie alterat.

Scanned with OKEN Scanner

Urmează o întrebare firească. Dacă în viața de fiecare zi, punem accentul în funcție de ceea ce vrem să comunicăm, atunci cînd sîntem în fața unui text tipărit, de unde știm unde trebuie să-l punem ? Cu alte cuvinte, cum putem pune în valoare într-o propoziție acel cuvînt cheie care dă înțeles întregului ? Desigur, pentru aflarea lui trebuie să se facă o analiză profundă a textului pe care urmează să-l interpretăm, să-l raportăm la personajul respectiv, la ceea ce a făcut el pînă atunci sau ce urmează să întreprindă, să precizăm starea lui afectivă din clipa rostirii cuvintelor respective, să ținem seama de ceea ce dorește el să înfăptuiască și de cine se teme că-i va sta împotrivă, de raporturile lui cu personajul căruia i se adresează (prieten sau dușman), de ceea ce vrea să realizeze prin acea convorbire etc., etc. Pentru a ști toate astea, vom analiza astfel textul încît să-i aflăm înțelesul cel mai adînc, interpretarea urmînd să dezvăluie sensul intern al contextului, să exprime în așa fel ideile încît să deștepte interesul și să capteze atenția ascultătorilor. Inflexiunile vocii, accentul bine pus și judicios împărțit duc la înțelegerea deplină a textului. Deoarece descoperirea cuvintelor asupra cărora cade accentul are o importanță cu totul deosebită în interpretare, sfătuim pe toți cei care analizează un text să înceapă prin a descoperi cuvintele care vor fi relevate în mod deosebit. Ele vor fi subliniate pe text, apoi vom rosti în așa fel propoziția încît să le punem pe acestea în valoare. Îndrumătorul cultural sau instructorul echipei de teatru este bine să acorde o importanță deosebită acestui *moment al interpretării* și, împreună cu interpreții, să consacre cîteva ședințe stabilirii accentelor în funcție de sens. Multe intenții ale autorului vor fi descoperite făcîndu-se această analiză.

Marele Eminescu, cu neîntrecutul lui simț al cuvîntului, punea mare preț pe analiza textului și utilizarea accentelor. În calitate de cronicar dramatic, el scria :

„Dar ceea ce constatăm cu părere de rău, este că afară de doi, trei, ceilalți nu știu *a vorbi*. În teatrul românesc ți se pare că auzi citind pe cineva într-o limbă, pe care el n-o pricepe. Ca să ne lămurim mai bine, vom

Scanned with OKEN Scanner

stabili mai întîi că afară de accentul gramatical pe care se înțelege că nu-l poate greși un romîn, căci nimeni nu zice *mi*nune în loc de mi*nu*ne, există acea parte intențională a vorbirii, care se numește cu un cuvînt tehnic : *accentul logic*" [1].

Accentul va fixa cuvintele în diferite planuri, după importanța ideilor, fiindcă și în dicțiune sînt legi de perspectivă, ca în pictură.

Accentul poate să cadă pe subiect, pe predicat, ca și pe complement, după sensul frazei, dînd valoare cînd substantivului, cînd adjectivului, cînd verbului sau oricărei alte părți de cuvînt.

Să mai luăm un exemplu din poezia noastră populară, în care fraza este lungă și bogată în calificative :

„Frunză verde de ovăz,
Floricică de la șes
Te-am îndrăgit după mers,
Că ți-e mersul legănat ;
La *inimă* m-ai secat !
Cărăușii te-or călca,
Te-or călca și te-or strica,
La *inimă* m-or seca.
Floricică floricea
Vino pe *inima* mea,
Lîngă mine să-nfloreşti
De pas rău să te fereşti
Sufletul să-mi răcoreşti !"

Acest fel de versuri se citesc cu o dicțiune aproape egală, cuprinzînd și accente secundare, care dau mai multă muzicalitate ritmului, dar fac mai greu de găsit accentul principal al frazei.

Astfel, în prima strofă de mai sus, accentul cade pe inimă :

La *inimă* m-ai secat

în a doua, iarăși, pe inimă :

La *inimă* m-or seca

la fel în a treia.

[1] Ioan Masoff, *Eminescu și teatrul*, p. 145.

Ideea dominantă este dragostea și de aceea era și firesc ca toate accentele să cadă pe *inimă*.

În cazurile în care accentul cade pe verb, el devine și mai viguros.

Exemplu :

„Tristețea inima-i *destramă*,
O *fură*-un dor, o soarbe o teamă".

(*Lermontov* : „Demonul")

Cînd accentul cade pe subiect, se subliniază în mod deosebit cine face acțiunea respectivă. Iată un astfel de exemplu :

„ . . . . . .
Vremea a fugit,
Carnea s-a lipit,
Numai *dira lată*
A rămas brăzdată,
Cu durere mare
La mine-n spinare.
. . . . . ."

(*Dan Deșliu* : „Minerii din Maramureș")

În exemplele următoare vom arăta că accentul poate să cadă pe orice parte a propoziției. Iată un caz în care el este pus pe complement sau pe o propoziție completivă directă :

„Ea vede *ce i se pare*" —

sau pe predicat :

„...și nouă *ni se pare*, ce *vedem*" [1].

Accent poate primi orice altă parte de cuvînt : adverb, conjuncție, prepoziție — după sensul frazei.

Exemplu :

„Dar deodată un *pocnet* fatal răsună ; ecoul îi răspunde de prin *toate* adîncimile codrului trezit. O sărmană păsărică a picat *moartă* sub stejar. Vînătorul vesel

[1] B. Delavrancea, *Viforul*.

o azvîrle *sîngerată* în tolba sa. Dar soția turturică, cea care, vai ! a rămas cu zile

„Cît trăiește, tot jelește
Și nu se mai însoțește !
Trece prin *flori*, prin *livede*
Nu se uită, *nici* nu vede.
Și cînd *șade* cîteodată
Tot pe ramură *uscată* ;
Umblă prin dumbrav-adîncă,
Nici nu bea, *nici nu* mănîncă !
Unde vede apa *rece*
Ea o *tulbură* și trece ;
Unde e apa *mai* rea
O *mai* tulbură și bea.
Trece prin pădurea verde
Și se *duce* de se pierde !
Zboară pînă de *tot* cade,
Dar pe lemn verde *nu* șade.
Unde vede *vînătorul*
Acolo o duce dorul,
Ca să vadă, s-o *lovească*
Să *nu* se mai pedepsească !"

(*Al. Odobescu* : „Moartea turturelei")

Se pune acum o întrebare firească, și anume : cum realizăm în vorbire accentuarea cea mai fidelă intențiilor textului ? Am descoperit sensul exact al frazei, am subliniat cuvîntul care relevă acel sens, apoi trebuie să-l remarcăm în lectură față de celelalte. Cum o vom face ? Pentru aceasta vom folosi un artificiu de dicțiune, care constă în aceea că vom face o scurtă pauză înaintea rostirii lor.

Iată un exemplu în povestirea de mai jos :

„— Ei, oameni buni, cred că acum // *ați priceput.*
— Ba eu // *nu*, răspunde moș Ion Roată".

(*I. Creangă* : „Moș Ion Roată și Unirea")

Nu este fără interes să constatăm cum subliniază poporul în creațiile lui folclorice cuvintele pe care le

Scanned with OKEN Scanner

crede importante în contextul respectiv şi cum, la el, accentul gramatical este adesea diferit de accentul logic al frazei :

M-a făcut maica *subţire*
Să scot *fetele* din fire
Ele s-au purtat mai bine
Şi m-au scos *ele* pe mine !
. . . . . .
Harnică-i nevasta mea
Cum nu mai este alta,
De-i căta cît ai căta !
Ea, *cum* mîncă, se *şi* culcă
Cum se culcă, *cum* adoarme ;
Cum se scoală, *cum* i-e foame !

În cîntec se întîmplă uneori fenomenul invers : accentele firești limbii romîne sînt sacrificate, deoarece unii autori ai ariilor nu ţin seama de ele şi se preocupă numai de numărul silabelor, de coroborarea ritmilor, de măsura timpilor şi de frumuseţile figurilor muzicale.

Compozitorii, urmărind melodia, uită cîteodată de sensul versului, făcînd textul de neînţeles.

Cît despre interpreţi, şi ei, deseori, neavînd dicţiune, rostesc atît de greşit versurile, încît reţii numai melodia, nepătrunzînd sensul textului.

În sfîrşit, să amintim că în stabilirea accentului trebuie să ţinem seama şi de alte caracteristici specifice. În comenzile militare, el cade totdeauna pe ultima silabă a cuvîntului care termină comanda şi pauza se face tărăgănind silaba penultimă.

Exemple :

„La umăr *arm'* !"
„Înainte-e *marş* !"

Accentul pe ultima silabă este justificat prin mişcarea riguros exactă, simultană şi uniformă a soldaţilor.

Din cele expuse reiese cîtă însemnătate are cunoaşterea accentului logic pentru găsirea inflexiunilor juste ale vocii.

Scanned with OKEN Scanner

Legat de accent, trebuie să vorbim de pauză. Importanța ei deosebită în interpretare a fost întotdeauna subliniată de marii oameni de teatru.

„Arta de a tăcea înseamnă, de foarte multe ori, a vorbi, a vorbi chiar mai cuprinzător decît spun vorbele. Nu e nici o contrazicere între arta de a vorbi și arta de a tăcea : e numai o completare, o strălucire în plus, care se adaugă cuvîntului sau intenției" [1].

Există norme anumite care stabilesc locul și lungimea pauzelor, care, bine motivate, dau, în adevăr, claritate ideilor subliniind, precizînd nu numai ce este scris dar și ceea ce este subînțeles.

După ce interpretul a analizat textul, după ce a găsit cuvintele accentuate și a înțeles sensul întregii lucrări, va împărți frazele astfel încît ideea să nu se fărîmițeze, adică va stabili locul unde trebuie făcută pauza logică.

C. Stanislavski referindu-se la pauza logică sesiza că ea are o durată mai mult sau mai puțin limitată. Cînd această durată se prelungește, atunci pauza logică inactivă trebuie să se transforme mai repede într-o pauză activă, psihologică. Dacă fără pauză logică, vorbirea este agramată, fără pauză psihologică, ea este lipsită de viață. Pauza logică este pasivă, formală ; pauza psihologică este întotdeauna activă și cu un conținut bogat. Pauza logică se adresează rațiunii ; iar cea psihologică sentimentelor.

Din cele de mai sus desprindem că există două feluri de pauză : *logică* și *psihologică*. Pauza logică este aceea care desparte propozițiile sau frazele, pentru ca ascultătorul să poată urmări mai bine fiecare idee. Despre această pauză am vorbit în capitolele precedente. De asemenea, am văzut că această pauză logică o făceam înaintea unor cuvinte pe care voiam să le subliniem, ajutîndu-l astfel pe ascultător să pătrundă și mai ușor înțelesul celor spuse de noi.

Pauza psihologică are cu totul alt rol în interpretarea unui text : ea subliniază de regulă o anumită stare sufletească, atrage atenția ascultătorilor asupra unei situații deosebite, scoate în evidență un anumit subiect, un

[1] Ion Livescu, *Amintiri și scrieri despre teatru.*

Scanned with OKEN Scanner

anume înțeles al unui moment. Interpretul „simte" momentul cînd trebuie să „joace" o pauză, pentru a sublinia o anume situație sau stare sufletească, pentru a solicita prin ea și mai mult atenția spectatorului, participarea lui la evenimentele scenice.

Așadar, pauza psihologică nu are o anume durată, cum are, de regulă, pauza logică. Într-o anume situație este suficientă o foarte scurtă pauză, pentru a sublinia o șovăială, o teamă de a lua o hotărîre etc. pentru ca spectatorul să înțeleagă și mai bine textul. Pauza, în cazul acesta, subliniază, apasă, atrage atenția asupra cuvintelor rostite.

Alteori pauza psihologică poate să fie lungă, dînd chiar posibilitate actorului să treacă de la o stare sufletească la alta. Într-o astfel de pauză, două personaje se pot înfrunta fără cuvinte, dar spectatorul va înțelege perfect ce gîndesc ele în acele momente, ce simt. Din gesturile actorului, din privirea lui, dintr-un tic involuntar spectatorul va afla mai multe despre personaj decît spune el.

Pauzele psihologice sînt *jucate* de către actor. Ele nu sînt un fel de oprire a timpului în loc, ci, dimpotrivă, s-ar putea spune o *comprimare* a lui, deoarece o pauză spune multe în... nici un cuvînt.

Vrem să mai atragem atenția asupra unui fapt : să nu se confunde pauza psihologică cu „pauzele" care iau naștere într-un spectacol, atunci cînd actorul se pregătește să intre în subiect, face o anume mișcare scenică sau se pregătește pentru o acțiune oarecare. Să luăm un exemplu : Actorul intră în scena goală, constată că este prea întuneric, și, după ce caută chibriturile, aprinde lampa. Privește apoi mulțumit în jur și se așază la masă să citească un ziar. Ce fel de pauză este aceasta ? Dacă sîntem, să zicem, la începutul spectacolului, iar noi încă nu cunoaștem starea sufletească a personajului, venirea lui nu ne spune nimic, nu știm ce a făcut înainte de a intra în această cameră, este evident că gesturile lui nu ne spun încă nimic. Așadar, nu o considerăm pauză

Scanned with OKEN Scanner

psihologică. Dar dacă, să zicem, această scenă urmează alteia, în care acest om s-a înfruntat cu cineva, i-a strigat că pleacă de acasă pentru totdeauna și, într-adevăr, l-am văzut fugind, și pe celălalt personaj strigîndu-l, iar acum, după cîteva secunde îl vedem reîntorcîndu-se, liniștit, cu altă hotărîre luată, și se așază greoi în scaun, după ce a aprins cu gesturi încete lampa — ca un om care nu se grăbește — atunci fiecare gest al lui are o rezonanță în conștiința spectatorului. Nu se rostește nici un cuvînt, dar noi am înțeles că și el și-a schimbat hotărîrea, că motivele care l-au determinat să rămînă acasă au fost mai puternice decît celelalte (în piesă a fost o confruntare între aceste motive), știm chiar mai mult: ce fel de om este personajul respectiv în fața căruia au învins argumentele care îl țineau acasă. Toate astea le-am înțeles și, fără să se mai rostească nici un cuvînt, cortina poate să cadă.

Prima pauză a fost „de joc", a doua, psihologică. Ce a determinat caracterul lor? Desigur, faptul că față de prima eram neutri, nu participam la ea afectiv sau intelectual, în timp ce a doua venea „în continuarea" textului, îl completa, „spunea" ceva, transmitea ceva spectatorului, îi aducea la cunoștință un deznodămînt. Or, tocmai faptul că ea spune ceva dă pauzei psihologice o deosebită importanță în interpretare. Așa cum trebuie să știi să „spui" ceva prin cuvinte, trebuie să știi să spui și prin pauză. Nu întîmplător, celebrul tragedian englez Garrick spunea că pauza sau tăcerea este marele secret al interpretării actoricești, subliniind că influența ei este uimitoare.

Vorbind despre importanța pauzei, nu se poate să nu atragem atenția asupra abuzului. Nu înseamnă că dacă pauza are o mare influență psihologică, trebuie să abuzăm de ea, să ne oprim „semnificativ" după fiecare replică, pentru a sublinia textul. Textul trebuie să dea spectatorului iluzia vieții însăși, or, în viață, nu facem la orice pas „pauze psihologice". Confruntarea cu viața ne dă măsura în această problemă. Talentul actorului

Scanned with OKEN Scanner

se vădește și în modul în care el știe să aleagă unde și cînd să facă o pauză. În urma analizei profunde a textului, a înțelegerii situațiilor, acesta hotărăște *unde, cît* și *cum* va face o pauză și *ce* vrea să spună prin ea. Pauza spune întotdeauna ceva, iar jocul actorului o completează. De aceea, după ce hotărăști pauza, trebuie să știi precis și ce vei face în timpul ei, în ce fel o vei sublinia spectatorului, ce mijloace vei folosi pentru a nu o irosi în zadar.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 5

Recitarea și citirea versurilor

Exercițiile de recitare în studiul dicțiunii sînt de o mare importanță ; versurile bine înțelese, memorate și apoi rostite pe de rost, în afară de faptul că lărgesc orizontul intelectual, îmbogățesc vocabularul și ajută la însușirea unei dicțiuni speciale, reclamată de rostirea versurilor. În timpul efectuării acestor exerciții pot fi depistate mai ușor greșelile de dicțiune specifice fiecărui gen de poezie : epică, dramatică etc.

Fără îndoială că printr-un efort perseverent aceste defecte pot fi înlăturate.

În citirea și recitarea versurilor, respectarea punctuației, în scopul redării fidele a ideilor autorului și ierarhizării lor, este mai dificilă decît în lectura prozei. Respectarea punctuației nu trebuie confundată cu ritmul.

De obicei începătorii sau interpreții neavizați greșesc fie printr-o rostire rațională, strîns legată de sensul frazei, dar lipsită de culoare, de viață, fie din dorința de a exterioriza prea mult sentimentele subliniind excesiv, apăsînd prea tare nuanțele și utilizînd rău vocea.

Ei sînt, în genere, înclinați să se oprească după fiecare vers, fără să observe că ideile cuprinse în text nu îndreptățesc totdeauna pauza. Împotriva acestei tendințe trebuie să se lupte chiar de la început.

Dăm ca exemplu cîteva versuri culese din „Epistola a II-a, trimisă de Cotta" din Ponticele lui Ovidiu (în traducerea lui Eusebiu Camilar), unde indicăm prin semnul // locul pauzelor :

„...și mi-a răspuns bătrînul / / ...«Străine / /, noi trăim
Departe de-ale voastre ogoare //. Și noi știm
Cuvîntul prietenie / /. Cu numele curat
Trăiește-n cinste mare la Istrul înghețat..."

Scanned with OKEN Scanner

Sau din altă poezie în care pauzele, făcute cu pricepere de cititor, vor marca și mai mult naturalețea și veridicul dialogului :

„Și fata povesti la vatră, // într-un crîmpei de văpaie //
Că veneau de la tîrg // că le-au ieșit în drum hoții //
Și că ea scăpase pe dindărătul roții / /.
— Fetico, // stăi colea cu Dumnezeu // și
Lîngă fata mea te-i odihni / /.
Avea și mătușa o fată
Despieptănată //
Și cîteși trele femeile s-au suit în pat
Și s-au culcat / /".

(*Tudor Arghezi* : „Pui de găi")

În recitările copiilor trebuie să se evite punerea în evidență a unei personalități confuze ; ei trebuie să învețe să citească versurile ocolind monotonia muzicală, bătaia silabelor ; obișnuindu-i să citească sau să rostească corect versurile li se va explica și cum să-și moduleze glasul în expunerea lecțiilor. Într-un cuvînt, învățarea citirii în școală prezintă numeroase dificultăți. Aici, mai mult ca oriunde, trebuie bine păstrată justa măsură ; exercițiile să se întemeieze pe ridicările și coborîrile temperate ale glasului, lăsînd ca puritatea timbrului să producă efectul dorit. Versurile nu trebuie însoțite nici de sublinieri, nici de gesturi exagerate, nici nu trebuie rostite cu o rezervă profesorală prea serioasă și prea rece. Toate aceste defecte le denaturează și nu le mai redau în proporțiile cuvenite.

Se spune că cei mai în măsură să ne învețe cum se spun versurile sînt poeții.

Unii scriitori și poeți s-au remarcat printr-un talent excepțional cu care-și citeau operele.

Pușkin, de exemplu, caracterizat printr-o totală simplitate a rostirii, era pătruns de conținutul și atmosfera lucrărilor sale. Influența sa asupra ascultătorilor era considerabilă „fiind în adevăr un talent pur profesional de declamator". Mai mult, ca întemeietor al școlii literare realiste ruse, el a avut o influență hotărîtoare în schim-

Scanned with OKEN Scanner

barea vechii maniere de a citi, „apropiind trecerea la limba scenică naturală, vorbită" [1].

Crîlov citea, în cercul prietenilor săi, fabulele care i-au făcut renumele, cu un farmec care subjuga pe ascultători, folosind o mimică și o expresie adecvată.

Gogol, la rîndul lui, convins de importanța cuvîntului rostit, scria următoarele :

„...declamația în public ne este (scriitorilor) neapărat necesară. Numai citirea artistică îți poate da o idee clară despre poeți. Trebuie să ne creăm declamatori".

Sau :

„...e bineînțeles necesar să citească un declamator capabil să redea orice trăsătură, chiar imperceptibilă a textului. Pentru asta nu e nevoie de un tînăr înflăcărat, gata să declame înfierbîntat, fără oprire, în aceeași seară, și o tragedie și o odă și tot ce se mai nimerește. Să citești cum trebuie o lucrare lirică nu e de loc treabă ușoară ; pentru asta e nevoie să o studiezi îndelung, să împărtășești sentimentele înaltei opere care a umplut sufletul poetului ; trebuie să simți și cu inima și cu mintea fiecare cuvînt și abia după aceea să declami în public.

Declamația nu trebuie să fie de loc stridentă, nici cu orice preț înflăcărată. Dimpotrivă, ea poate fi chiar foarte calmă, însă în vocea declamatorului trebuie să se simtă forța ascunsă care este mărturia emoției sufletești sincere. Această forță se va comunica tuturora și va produce minunea : se vor emoționa și aceia care nu s-au emoționat niciodată ascultînd o poezie..." [2].

Oricine știe că versurile sînt făcute să fie spuse, să fie recitate cu glas tare, nu citite încet, în minte ; să încînte auzul cu cadențele lor, nu să placă ochilor cum sînt înșiruite pe hîrtie în rînduri egale. Aceste cuvinte nu le adresăm interpreților, ci oricărui cititor care a luat

---

[1] Vsevolod Nikolaevici Arsenov, *Arta declamației*, 1956, p. 14.

[2] Gogol, *Opere*, vol. VI.

Scanned with OKEN Scanner

o carte de versuri în mînă. Numai după o lectură cu glas tare va pătrunde întreaga frumusețe a versurilor.

Citirea simplă, tăcută, nu va putea să exprime niciodată decît palid sentimentele personale ale poetului, traduse în ritmuri analoge naturii emoției lui : ritmuri vioaie și repezi ca veselia, grele ca întristarea, așa cum sînt gîndurile care le-au dat viață.

Versurile trebuie să fie citite firesc, fără a nesocoti însă poezia lor. Sînt mulți care pretind ca versurile să fie citite la fel cu proza, crezînd că acesta ar fi singurul mijloc de a realiza firescul în poezie. Aceia uită că încă din antichitate versurile se recitau pe un fond muzical, nesocotesc ritmul, rima și însăși muzicalitatea versurilor.

Alții cad în excesul contrar ; în chipul acesta, ei distrug orice contururi și înlocuiesc muzicalitatea subtilă, ușoară, abia întrezărită a versului, cu tonalități monotone și plictisitoare.

La teatru, dacă maniera în care se rostesc versurile se confundă uneori cu maniera în care se spune proza, dînd perspective deosebite numai vorbelor care rezumă poezia frazei — aceasta se explică prin faptul că pe scenă totul este subordonat acțiunii și că artistul, cu experiența sa, scoate în relief versurile sau le întunecă printr-un debit voit neglijat, conducîndu-se numai după cerințele dialogului și după alte legi scenice.

Acțiunea verbală se sprijină pe intonație, pe pauză și pe ritm.

Iată cum definește C. Stanislavski ritmul :

„Ritmul reprezintă un anumit număr de sarcini plasate într-un anumit interval de timp. A intensifica ritmul înseamnă a mări numărul de sarcini din același interval de timp" [1].

Ritmul nu trebuie să nuanțeze doar vorbirea ; el trebuie să fie expresia rezonanțelor psihologice ale textului și expresia tendințelor creatoare ale interpretului.

În sfîrșit, a stăpîni și a exprima ritmul unei bucăți înseamnă a ști să subliniezi accentele, păstrînd valorile textului așa cum au fost ele gîndite.

---

[1] C. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși.*

Scanned with OKEN Scanner

Ritmurile sînt variate și se pot exprima în diverse feluri. Imprimarea unui anumit ritm unei recitări, altul decît cel indicat, sau unei lecturi decurge din sensurile adînci ale textului. Fiecare autor, mai mult chiar, fiecare lucrare a aceluiași autor, își are ritmul său propriu.

În studiul unei poezii, o importanță deosebită capătă descoperirea ritmului în care sînt scrise versurile, deoarece el ne dă prima indicație privind interpretarea. Poetul, în clipa în care scrie versurile, își alege ritmul cel mai potrivit pentru a crea atmosfera de care are nevoie. Descoperind ritmul versului, avem primele indicații privind starea lui sufletească din momentul creației. Indicații în privința atmosferei poeziei ne dă și lungimea versului. E știut că un vers lung se potrivește mai bine sentimentelor grave, evocă mai bine melancolia, tristețea în timp ce versul scurt este mai potrivit sentimentelor vii, exuberante.

Elementele de care trebuie să ținem seama, atunci cînd analizăm un vers, sînt : numărul silabelor și succesiunea lor. Numărul silabelor dintr-un vers se numește *măsură*, succesiunea simetrică și periodică a silabelor accentuate și neaccentuate se numește *ritm*. În funcție de aceste elemente putem deosebi următoarele unități ritmice :

Troheul este unitatea metrică compusă din două silabe, în care prima silabă este întotdeauna accentuată. Exemplu : — ∪

Succesiunea accentelor într-un vers nu trebuie să contrazică succesiunea accentelor limbii. De exemplu, aproape toate cuvintele formate din două silabe în limba romînă au accentul pe penultima silabă, putînd fi folosite în versificația trohaică : cásă, másă, ládă, sóbă etc.

Iambul este unitatea metrică compusă tot din două silabe, dar accentuate invers decît troheul : prima silabă este neaccentuată, accentul căzînd pe a doua. Iată structura lui :

∪ —

Troheul și iambul sînt unități metrice formate din două silabe ; există însă și unități metrice formate din trei

silabe, ca de exemplu : dactil, amfibrah și anapest, după cum este accentuată prima, a doua sau a treia silabă.

Dactilul are următoarea structură :

— ∪ ∪

Versul format din șase dactili poartă numele de hexametru dactilic. În acest tip de vers, ultimul picior este incomplet, fiind format doar dintr-o silabă accentuată și una neaccentuată. Iată schema lui :

— ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ∪

Amfibrahul are următoarea structură :

∪ — ∪

Anapestul are accentul pe ultima silabă :

∪ ∪ —

Iată cîte un exemplu pentru fiecare fel de unitate ritmică :

Troheu : „Iată mări, iată" [— ∪ — ∪ — ∪]

(Balada : „Mihu Copilul")

Iamb : „Și coada ta fuior în vînt" [∪ — ∪ — ∪ — ∪ —]

(G. Coșbuc : „El Zorab")

Dactil : „Cîntă, zeiță, mînia ce aprinse pe-Achil Peleianul"

[— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪]

(Homer : „Iliada", traducere G. Murnu)

Amfibrah : „A fi nebunie și tristă și goală,
Urechea te minte și ochiul te-nșală"

[∪ — ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪]

(Mihail Eminescu : „Mortua est")

Scanned with OKEN Scanner

Anapest : „Văd comorile voastre-nflorite"

[∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪]

(*Eschil* : „Eumenidele")

Dar o dată descoperită metrica unui vers, înseamnă că am descoperit însuși felul interpretării ? Evident că nu. Metrica ne dă indicații prețioase în legătură cu atmosfera poeziei, ne oprește, să zicem, să interpretăm vioi versuri scrise în dactili. În nici un caz însă cunoașterea unității metrice nu va trebui să ducă la scandarea versurilor. Recitatorul va ține seama cu strictețe nu numai de accentele și pauzele metricii respective, ci va urmări logica interioară a versului, ritmul sentimentelor pe care le degajă poezia.

Genul poeziei obligă și el pe recitator să țină seama de anumite reguli. Nu orice poezie se recită la fel. Într-un fel recităm un pastel sau o elegie, într-altfel un imn sau o odă.

În fața unei poezii lirice, recitatorul trebuie să știe că ea este expresia sentimentului care l-a dominat pe poet în momentul creației. El va face efortul de a reconstitui acel sentiment, pe care, apoi, prin interpretare, îl va sugera și ascultătorului. De asemenea trebuie să avem în vedere felul particular de a simți al poetului respectiv. Fiecare poet are o atmosferă a lui, pe care trebuie să o tălmăcim ascultătorului.

Să analizăm strofa ce urmează. Citind-o cu atenție, vom afla cu ușurință acea muzică interioară care întovărășește permanent cuvintele poetului și care este deosebită, aproape pentru fiecare vers :

„Tu care ești pierdută în neagra veșnicie,
Stea dulce și iubită a sufletului meu,
Și care-odinioară luceai atît de vie".

(V. *Alecsandri* : „Steluța")

Versurile de mai sus se recită cu toată candoarea și toată discreția glasului, accentul căzînd pe primul cuvînt : „tu", care simbolizează tot ce a putut să-i fie mai drag și mai scump poetului. Vom sugera părerea de rău, durerea

Scanned with OKEN Scanner

simțită de poet, fără însă a afecta prea mult, deoarece putem cădea într-o interpretare melodramatică.

Pînă aci glasul merge într-o gradație ușor ascendentă, pentru ca versul ultim să fie rostit cu o coborîre de ton care să semene cu o respirație adîncă, în clipa cînd poetul făcea abstracție de tot ce îl înconjura :

„Pe cînd eram în lume — tu singură și eu".

Recitatorul trebuie să fie sincer cuprins de emoția acestei poezii, pentru a putea transmite ascultătorului sentimentele versurilor.

Cu totul altfel se citesc versurile :

„O, crede-mă ! Sînt primul care
Te-a prețuit și te-a-nțeles.
Ți-am pus tăria-mi la picioare
Și drept icoană te-am ales".

în care tonul rugător din versurile precedente devine persuasiv, aproape autoritar, în versurile următoare :

„Că-n dragoste, precum și-n ură
Eu sînt puternic, eu nu-nșel".

(*Lermontov* : „Demonul")

În poezia ce urmează poeta întrebuințează numeroase complemente. De exemplu, în următoarea frază :

„Zburdă-ntîi) Mai,
Pe o gură de rai,
Cu miei și mioare,
Sub Soare-Răsare,
Cu melci și șopîrle,
Căsuțe și turle,
Și multe mărgele...
De albăstrele".

tonul e ridicat la :

„Zburdă-ntîi Mai..."

Scanned with OKEN Scanner

mergînd în descreştere, pentru ca apoi să se ridice cînd ideea se completează cu :

„Dar cine e Mai
Întîiul ? Un crai ?
Cînd rîde-n văzduh..."

(*Maria Banuş* : „Copii ! Vine-ntîi Mai")

Inflexiunile vocii au un rol important în lectura oricărui text, ca şi în orice vorbire. În lectura versurilor este absolut indispensabilă găsirea tonului potrivit ideilor, sentimentelor şi pasiunilor ce trebuie exprimate.

Tonul cu care se citesc pastelurile trebuie să fie în raport cu moderaţia de care e călăuzit poetul în tălmăcirea sentimentelor lui, moderaţie impusă de descrierea unei privelişti din natură şi care, pentru reuşită, trebuie să pară independentă de sensibilitatea poetului.

Interpretul va căuta aşadar, în poeziile descriptive, să nu întrebuinţeze decît emisiuni medii de voce şi, potrivit cu însăşi definiţia genului, dicţiunea să fie moderată, dar bogată în inflexiuni absolut necesare pentru a da contururilor culori, umbre şi lumini, întocmai ca într-un peisaj.

Nu este indicată o tonalitate ridicată în citirea următoarelor versuri :

„Stele, gămălii de ac,
Prind în noapte catifeaua
Cerului. Deasupra-mi steaua
Mea cît un bobuţ de mac,
Creşte, creşte roşu mugur
Fără grabă, fără teamă,
Fără ca s-o bage-n seamă
Auriul nopţii strugur".

(*Tudor Arghezi* : „Steaua mea")

Dimpotrivă, debitul trebuie să fie viu, glasul să împrumute nuanţa veseliei, articularea să fie mai energică (păs-

Scanned with OKEN Scanner

trînd totuşi aceeaşi tonalitate în voce medie) în versurile următoare :

„Ah ! iată primăvara cu sînu-i de verdeaţă !
În lume-i veselie, amor, sperare, viaţă.
Şi cerul şi pămîntul preschimbă sărutări
Prin raze aurite şi vesele cîntări".

(V. *Alecsandri* : „Oaspeţii primăverii")

La lectura poeziei de mai jos, glasul cititorului trebuie să găsească elanul şi optimismul în care sînt scăldate versurile :

„Sînt credincios acestei ere
De gînduri'nalte şi severe ;
Legi aspre, calcule precise
Prin aripi de oţel la vise
. . . . . .
Lumina trece-n ani şi fapte,
Ori cîte cinci ori cîte şapte,
Iar faptele — hidrocentrale
Flori, colective, cîntec, şcoale,
Atom, război în carapace,
Mişcare largă pentru pace,
Avînt, în spaţii necuprinse,
Şi sori domestici şi căldură,
Livezi cu bucurii nestinse
Şi pîine pentru orice gură".

(M. *Beniuc* : „Sînt credincios acestei ere")

Tonul potrivit al textului ce urmează va fi tonul cald, mişcător, expresie a sentimentelor de nostalgie, de afecţiune pe care poeta le încearcă la evocarea figurii blînde a învăţătoarei :

„Ţin minte-un timp ce nu l-a şters uitarea
Cînd, lîngă chipul mamei mult iubit
Îmi apărea alăturea alt chip
Un chip frumos şi blînd : învăţătoarea.
. . . . . .

Scanned with OKEN Scanner

Voi ști oricînd, chiar anii de-ar mai trece
De ochii ei, de părul ei bălai,
De mersul, de dulceața ei din grai,
De-nvățătura-i, niciodată rece.
Ea mi-a deschis spre lume o fereastră
Atunci, cînd drumul vieții a început.
De aceea cînt pe-nvățătoarea noastră
Și-i mulțumesc în gînd că m-a crescut".

(*Nina Cassian* : „Învățătoarea")

Tot într-un ton cald și afectuos, dar plin de un lirism, cu o nuanță de gingășie și chiar de grație, se vor citi aceste versuri de Mihail Eminescu, în care poetul se adresează de astă dată iubitei :

„Vino-n codru la izvorul
Care tremură pe prund,
Unde prispa cea de brazde
Crengi plecate o ascund.
Și cu brațele întinse
Să alergi, la piept să-mi cazi,
Să-ți desprind din creștet vălul
Să-l ridic de pe obraz".

(*M. Eminescu* : „Dorința")

Poezia pastorală, prin puritatea și adîncimea sentimentelor inspirate de viața trăită la țară, se citește sau se recită păstrînd aceeași delicatețe în ton și în inflexiuni, ca și în poezia lirică, poate cu ceva mai multă simplitate în conducerea glasului și cu mai puțin meșteșug aparent în redarea dialogului dintr-o bucolică sau o eglogă.

Exemplul următor se va citi păstrîndu-se candoarea versurilor chemate să zugrăvească în culori vii această idilă :

„Cu grîu de aur ei o presară,
Apoi cofița întreag-o bea
Copila rîde și-n cale-i zboară
Scuturînd grîul din părul său..."

(*V. Alecsandri* : „Rodica")

Desigur, viața la țară avea și altfel de aspecte — mai puțin idilice — iar poeziile care reflectă împilarea de atunci

Scanned with OKEN Scanner

și revolta celor nevoiași trebuie să capete în lectură accentul aspru, amar, potrivit cu tabloul sumbru înfățișat :

„Conacu-i gol și staulele-s goale
Nici un argat nu e să dea răspuns.
Sătenii, hotărîți să se răscoale
S-au înțeles cu toții într-ascuns.
E zgomot și neliniște de foame.
La vaci, la cai, la oi și boi
Ciocoiu-ar vrea să-i prindă, să-i înhame
Aduși legați, argații înapoi".

(*Tudor Arghezi* : „Un colț de țară")

Poezia epică — cu toate multiplele ei diviziuni : poemul eroic, balada, legenda, epopeea etc., având același caracter de poveste pe care îl are în proză basmul, nuvela sau romanul, se citește într-un ton care să exprime sentimentul poetului indirect și obiectiv, nu ca în poezia lirică, unde, fără voie, cei ce citesc sau recită creații poetice, prin felul lor de a le citi sau de a spune versurile, le suprapun subiectivitatea lor.

Mai toți interpreții suferă de păcatul dramatizării în citirea versurilor de orice fel ar fi ele și uită că dicțiunea lor are nevoie de un debit liniștit, astfel ca sentimentele să răsară de la sine, din povestirea faptelor, și că nu trebuie să se imprime un caracter liric unei poezii care trebuie să rămînă epică din moment ce așa a conceput-o și a scris-o autorul ei.

Dacă poeții adoptă acest gen, ferindu-se să-și exprime direct sentimentele lor, de ce să li se falsifice intențiile și sensul operei literare de către cei chemați să o interpreteze ?

Iată de ce tonul sfătos, cu care se povestesc basmele, trebuie să stea la temelia dicțiunii în poezia epică, ca de pildă în aceste versuri sau în stihurile poporului care — de altfel — l-au inspirat pe poet :

„Frunză verde de mălai
Cine merge sus la rai ?
Merge Dan, șoiman de plai,
C-a ucis el mulți dușmani,

Un vizir şi patru hani.
Frunză verde lemn de brad
Cine merge jos în iad ?
Merg tătarii lui Murad,
C-au ucis în zi de mai,
Pe Dan, Căpitan de plai !..."

(V. *Alecsandri* : „Dan, Căpitan de plai")

Mai mult entuziasm şi mai multă admiraţie stîrneşte ascultătorilor o dicţiune care se mărgineşte la povestirea simplă a isprăvilor lui Dan, decît înflăcărarea cu care unii subliniază prea mult unele fapte ale hanului tătăresc sau ale lui Dan, fără să se preocupe să scoată la iveală sentimentul fundamental al baladei : statornicia credinţei eroului Dan în iubirea lui de ţară.

Nu este mai puţin adevărat însă, că şi în exemplul citat mai sus — ca şi în „Miorița" — cititorul trebuie să deosebească partea lirică de cea epică, fără să întunece prin citirea lui pe cea din urmă, care rămîne caracteristică baladei.

„ . . . . . .
Iar dacă-i zări
Dacă-i întîlni
Măicuţă bătrînă
Cu brîul de lînă,
Din ochi lăcrămînd,
Pe cîmp alergînd,
Pe toţi întrebînd
Şi la toţi zicînd :
Cine-a cunoscut
Cine mi-a văzut
Mîndru ciobănel
Tras printr-un inel ?
Feţişoara lui
Spuma laptelui,
Mustăcioara lui
Spicul grîului,
Perişorul lui
Pana corbului,
Ochişorii lui
Mura cîmpului".

Scanned with OKEN Scanner

În epopee :

„Cum e în vis cînd un om pe altul zadarnic alungă,
Nu poate unul să scape şi nici celălalt să-l ajungă ;
Astfel Achile nu-i chip să-l apuce, nici Hector să scape.
Cum putea Hector de moarte să fie ferit dacă Febos
Nu-i sta prielnic alături şi nu-i da în oara din urmă
Inima aprigă în piept şi repeziciune-n picioare ?"

(*Homer* : „Iliada", cînt. XXIII")

În legendă :

„Şi atunci de peste larg pridvor
Din alb iatac de foişor
Ieşi Zamfira-n mers isteţ,
Frumoasă ca un gînd răzleţ
Cu trupu-zvelt, cu părul creţ,
Cu pas uşor.
Un trandafir în văi părea,
Mlădiul trup i-l încingea
Un brîu de argint, dar toată-n tot
Frumoasă cît eu nici nu pot
O mai frumoasă să-mi socot
Cu mintea mea".

(*G. Coşbuc* : „Nunta Zamfirei")

În basm :

„Cobori în jos luceafăr blînd
Alunecînd pe-o rază,
Pătrunde-n casă şi în gînd
Şi viaţa-mi luminează !"
El asculta tremurător,
Se aprindea mai tare
Şi s-arunca fulgerător,
Se cufunda în mare ;
Şi apa unde-a fost căzut
În cercuri se roteşte
Şi din adînc necunoscut
Un mîndru tînăr creşte".

(*M. Eminescu* : „Luceafărul")

Scanned with OKEN Scanner

Recitatorul sau lectorul vor păstra — în zugrăvirea fantasticului — muzicalitatea versului, care, în cazul acesta, ajută și mai mult ca mitul să pară verosimil.

Altfel, ce farmec ar mai avea Laocoon care

„ . . . . . taie pe maluri
Taurul groaznic, jertfindu-l pe sfintele vetre-n altare
Iară pe-al apelor luciu tăcut, vin repede-n cercuri
Fără măsură de mari doi șerpi..."

(*Virgiliu* : „Eneida", trad. G. Coșbuc)

sau cum s-ar mai putea reda miraculosul dacă, sub pretext de simplitate, inflexiunile vocii interpreților ar întuneca imaginea neastîmpărată a poveștii și fantasticul nu și-ar găsi în dicțiunea lor o naturalețe proprie care să fie la înălțimea imaginilor ?

Poezia didactică deschide cititorului un cîmp plin de nuanțe în dicțiunea rafinată a satirei și a fabulei.

De la tonul hotărît, amestecat cu un fel de solemnitate deghizată, cu care se citesc sentințele din „Arta Poetică" a lui Horațiu :

„Cînd toamna frunzele dispar, cad cele ce-au ieșit
Întîi, — și vorbele pier, cînd s-au învechit,
Iar cele nouă înfloresc de tinerețe pline.
Supuși ai morții sîntem noi și de la noi ce vine !"

(*Horațiu* : „Scrisorile către Pisoni")

În citirea poeziei didactice se trece de la un ton ager, dublat de ironie, ca în versurile următoare :

„Așa, în loc să critici greșelile străine,
În loc să rîzi de alții mai bine rîzi de tine ;
Învață dansul, vistul și multe d-alde alea,
Iar, de vrei să faci versuri, ia pildă de la Pralea".

(*Gr. Alexandrescu* : „Satiră duhului meu")

la sarcasmul epigramei :

„Te-am văzut în Kean aseară,
Și ți-o spun fără sfială.

C-o fi fost Kean şi pe scenă,
Dar mai mare chin în sală".

(*Radu Rosetti* : „Unui actor")

sau la accentele energice, cu care trebuie spuse, de exemplu, versurile :

„Cînd vedem că toţi aceia, care vorbe mari aruncă...
Numai banul îl vinează şi cîştigul fără muncă,
Azi cînd fraza lustruită nu ne poate înşela
Astăzi alţii sînt de vină, domnii mei, nu este aşa ?
Prea v-aţi arătat arama, sfîşiind această ţară,
Prea făcuraţi neamul nostru de ruşine şi ocară,
Prea v-aţi bătut joc de limbă, de străbuni şi obicei
Ca să nu s-arate-odată ce sînteţi : nişte mişei !
Da, cîştigul fără muncă, iată singura pornire
Virtutea e-o nerozie. Geniul ? O nefericire !"

(*M. Eminescu* : „Scrisoarea III")

Versul liber, trunchiat, în care este scrisă fabula, e cel mai minunat exerciţiu de dicţiune, fiindcă dezvaţă pe interpret de acea scandare ritmică, monotonă ca tic-tacul unui ceasornic, coborîrile de ton dobîndind o varietate de sunete, pe cît de neprevăzute, pe atît de logice.

Exemplu :

„Întîmplarea ce ştiu şi voi s-o povestesc
Mi-a spus-o un bătrîn, pe care îl cinstesc
Şi care-mi zicea,
Că şi el o ştie
De la strămoşii lui..."

(Gr. *Alexandrescu* : „Toporul şi pădurea")

Sau :

„Măgarul însă, fin observator,
Ghici pricina încurcăturii lor.
— «Iată-mi trecu ceva prin gînd»,
Zise măgarul : «Să ne-aşezăm la rînd».
Artiştii ascultară, se-aşezară.
Şi se făcu iarăşi de ocară.

Scanned with OKEN Scanner

Ce-i de făcut ? Discuții. Nu se știe.
Zbierete, răcnet, gălăgie.
Se apropie de zgomot și o privighetoare,
Cuartetul o zărește și-i face o rugare : ..."

(*Krilov* : „Cuartetul", trad. T. Arghezi)

Poezia dramatică prezintă, în ceea ce privește dicțiunea, mult mai mari greutăți decît celelalte genuri poetice.

Mai întîi trebuie să stabilim de la început principiul că a citi o dramă nu înseamnă a o juca. Acest principiu este însă de obicei greu de înțeles pentru cititor, mai cu seamă cînd este actor sau autor.

Între a citi poezia dramatică și a o interpreta, există o deosebire puternică : citirea este schița, desenul lucrării, în timp ce interpretarea este cea care îi dă adevăratele proporții și o colorează.

Talentelor, chiar remarcabile, le trebuie o pregătire specială, pentru a înțelege și a interpreta desăvîrșit un caracter — fie el înfățișat mai simplu, fie adînc și cu subtilități ascunse.

Rezultă, deci, că inflexiunile sau modulările glasului nu pot avea în citirea poeziei dramatice aceeași intensitate ca atunci cînd este reprezentată, cînd pentru fiecare personaj există un interpret care poate să dea mai mult relief vorbelor printr-o caracterizare deplină a tipului ce-l înfățișează.

Și apoi, nu e aceeași distanță între interpret și public ca între cititor și ascultătorii lui. Cititorul se află între cei care-l ascultă, confundîndu-se cu ei : el descrie contururile îndulcind sunetele, pe cîtă vreme la teatru, tocmai depărtarea dintre public și actor îi dă acestuia din urmă putința să vorbească mai tare, cu un cuvînt să reliefeze sunetele.

Sînt autori dramatici care nu își citesc bine piesele, după cum sînt alții care le citesc cu vervă, limpede, cu o uimitoare putere de improvizare în găsirea accentelor potrivite fiecărui personaj, încît, fără să mai aibă nevoie să le spună pe nume, ghicești ușor, cînd vorbește unul sau cînd vorbește altul, deșteaptă interes în ascultători

Scanned with OKEN Scanner

și reține prin căldura și ușurința debitului atenția încordată.

În dicțiunea poeziei dramatice, efectele citirii reies, ca și în celelalte genuri, din efectele de stil. Cititorul, călăuzit de importanța accentelor tonice, ca și de a celor ritmice, se va convinge că în operele clasice justețea accentelor este aproape de ajuns ca să pună în evidență frumusețea versului.

Exemplu :

„O, cetățeni din țara mea străbună,
O, frații mei, priviți-mă !
Am apucat pe drumul cel din urmă
Și-acuma văd și cel din urmă soare !
Adormitorul Hades azi mă duce
Spre vadul Aheronului pustiu :
Și nici nu sînt mireasă astăzi.
Nici imn de nuntă nu răsună,
Dar sînt lui Aheron soție !"

(*Sofocle* : „Antigona")

De asemenea în proza muzicală ritmică :

„Verzi sînt dealurile tale, frumoase pădurile
și dumbrăvile spînzurate pe coastele dealurilor,
limpede și senin cerul tău. Munții se înalță trufași
în văzduh ; rîurile cu brîie pestrițe ocolesc cîmpurile ;
nopțile tale încîntă auzul, ziua farmecă
văzutul ; pentru ce zîmbetul tău e așa de amar,
mîndra mea țară ?..."

(*A. Russo* : „Cîntarea României")

În aceste cazuri, respectarea fără logică strînsă a accentelor ritmice este principiul după care se conduc cei care pretind că, în general, versurile trebuie citite sau spuse ca proza.

În drama romantică, pe lîngă precizia inflexiunii, sonorițățile dau versului lumina și eleganța de care are

Scanned with OKEN Scanner

atîta nevoie acest gen, în care severitatea ritmului clasic este înlocuită cu dantelăria rimei.

Exemplu :

„O, nu, tată !
O, nu ! Ai fost. Să nu mă mai urăşti.
Te voi iubi ca un copil, cu foc nestins.
Dar nu mă mai urî ! Ce-nălţător,
Ce dulce este, tată, să te simţi
Slăvit de alt suflet vrednic şi frumos
Ce dulce e să ştii că bucuria ta
Învăpăiază şi obraji străini,
Că teama ta se zbate şi-n piept străin
Şi că de suferinţa ta mai plîng şi alţii !
Ce dulce e şi-nălţător s-alergi
C-un fiu iubit şi vrednic mînă-n mînă
Pe drumul plin de flori al tinereţii,
Visînd, din nou, frumosul vis al vieţii".

(*Schiller* : „Don Carlos", traducere de G. Coşbuc)

Sau cunoscutele versuri în care trebuie să răsune orgoliul despotului şi dispreţul lui pentru dreptate :

„Ce lege ? Vrerea mea !
Ce sfetnic ? Astă spadă, simbol al demnităţii,
Unealta vitejiei şi cumpăna dreptăţii !
Eu port toată puterea pe cap, pe braţ, pe piept :
Puterea covîrşeşte universalul Despot".

(V. *Alecsandri* : „Despot Vodă")

Citirea sau recitarea *monologului* nu trebuie dramatizată ca un rol.

După natura lui monologul trebuie citit sau rostit după cerinţele operei dramatice respective.

Exemplu :

„Eu sînt Barbu Lăutaru
Starostele şi cobzarul
Ce-am cîntat pe la Domnii
Şi la mîndre cununii.

Scanned with OKEN Scanner

Cobza mea a fost vestită
Veac întreg a fost cinstită
. . . . . .
Of, of, of, mi-aduc aminte
Of, of, of, că mai-nainte
Nici un chef nu se făcea
Fără astă cobză-a mea.
Dar acum, acum vai mie !
De cînd lumea-i cu nemție
Nu mai am în lume glas
Și pe uliți am rămas !

Așa, așa păcatele mele ! Vremea vremuiește, bătrînii se duc, obiceiurile se prefac, oamenii se schimbă, cîntecele se schimonosesc și lăutarii mor de foame".

(V. *Alecsandri* : „Barbu Lăutaru")

În poezia dramatică este cuprinsă și fabula. Aici trebuie să deosebim însă personajul înfățișat prin varietatea tonurilor care indică vîrsta, uneori chiar și îndeletnicirea celui ce vorbește. Această diferență de modulări să nu întunece însă personalitatea poetului al cărui glas ascultătorii țin să-l audă în final.

De exemplu versurile de mai jos :

— „Ei haide, lasă, fii cuminte !
Am să înfig un singur dinte,
spunea odată
unui măr o fată".

se vor diferenția desigur de tonul cu care vorbește povestitorul :

„Era frumoasă fata-ntr-adevăr
C-ar fi putut să ispitească
Un șarpe, darmite un măr !"
. . . . . .

Scanned with OKEN Scanner

sau de tonul cu care răspunde mărul :

„De vreme ce poți
de ce nu-i înfigi deodată pe toți,
Și jocul ăsta să se curme ?
Nu este rană fără urme !"

(*Marcel Breslașu* : „Mărul și fata")

Interpretul nu va căuta însă niște inflexiuni speciale, deosebite, ca să convingă pe ascultători că mărul vorbește pe înțelesul tuturor.

În „La icoană" de Al. Vlahuță, cititorul trebuie să prezinte ascultătorilor, cu ajutorul aceleiași tonalități medii cu care ar citi un pastel, decorul în care se desfășoară povestea tristă a mamei nefericite, în versurile :

„Noaptea s-a lăsat pe vale și cătunu-i adormit.
În bordei sărac, la vatră, suflet trist și chinuit,
Fără somn tînăra mamă copilașu-i ține-n poală
Și plîngînd îl netezește pe obrajii arși de boală".

pentru ca în aceeași tonalitate întunecată, citirea să meargă într-o gradație ascendentă, culminînd în versurile care urmează :

„O, îndură-te, privește-l,
Și din ochii tăi c-o rază de viață încălzește-l !
Căci tu știi ce farmec dulce-i
Să-ți lipești pruncul de piept".

pînă la episodul în care poetul comunică moartea copilului, cu un ton scăzut care trebuie să sugereze un sentiment de durere profundă :

„Era mort. — Înmărmurită stătu drept cu pruncu-n brațe".

Tonalitatea se schimbă în partea finală, cînd cititorul urmează să redea deznădejdea și revolta mamei împotriva credinței amăgitoare :

„Cum tu n-ai simțit Preasfînto milă de cumplita-mi jale ?
Eu, sărmana, plîng cerșindu-ți raza îndurării tale.

Scanned with OKEN Scanner

Şi tu, rece şi cu pumnii încleştaţi mi-l dai vederii ?
Astfel înţelege cerul lacrima, limba durerii ?
O, desigur n-ai fost mamă şi de porţi un prunc la sîn
E-o minciună ! Ce smintită-s unei scînduri să mă-nchin !"

(*Al. Vlahuţă* : „La icoană")

Preocuparea de a reliefa în mod exagerat detaliile, în citirea versurilor, le apropie uneori de proză şi o analiză prea rece dăunează, micşorează avîntul.

Numărul mare al vibraţiilor, varietatea timbrului cu care se pronunţă vocalele în exemplele următoare :

„Priveliştele sclipitoare
Ce-n repezi şiruri se dîstern"

(*M. Eminescu* : „Cu mîine zilele-ţi adaugi")

sau :

„S-adun flori în şezătoare
De păianjen tort să rumpă,
Şi anină-n haina nopţii
Boabe mari de piatră scumpă".

(*M. Eminescu* : „Crăiasa din poveşti")

anihilează gîndirea dintre fraze, pe cînd o analiză didactică a detaliilor scoate în lumină numai sensul net şi prozaic al vorbelor.

Pentru muzicalitatea versului, atît de importantă în recitare sau în lectură, sînt cazuri cînd nu se respectă nici opririle scurte, la rime, nici pauzele indicate de punctuaţie.

Sînt unele versuri în care uşoara accentuare a rimei dă poeziei nuanţa melodică de care are nevoie. Vom da exemple de *armonie imitativă*, în care importanţa rimei este subordonată accentuării ritmului :

„Mihnea încalecă, calul său tropotă,
Fuge ca vîntul :
Sună pădurile, fîşie frunzele,
Geme pămîntul...

Scanned with OKEN Scanner

Fug legioanele, zbor cu cavalele,
Luna dispare,
Cerul se-ntunecă, munţii se cleatină,
Mihnea tresare.

(*D. Bolintineanu* : „Mihnea şi baba")

În versul :

„Şuieră şerpii cu limbi tremurate lingîndu-şi gîtlejul"

(*Virgiliu* : „Eneida")

sau :

„Vîjîie, vine, loveşte
Scutul care zăngăneşte"

(V. *Alecsandri* : „Sentinela română")

armonia frazei reiese din articularea energică a consoanelor.

În versurile, din aceeaşi poezie :

„Zbor topoarele-aruncate
Zbîrnîie-arcele-ncordate".

onomatopeea nu poate fi redată decît dacă cititorul este preocupat să traducă prin sunete tabloul luptei.

Onomatopeea apare şi mai evidentă în fragmentul următor :

„Ce mai freamăt, ce mai zbucium !
Codrul clocoti de zgomot şi de arme şi de bucium,
Iar la poala lui cea verde mii de capete pletoase,
Mii de coifuri lucitoare ies din umbra-ntunecoasă ;
Călăreţii împlu cîmpul şi roiesc după un semn
Şi în caii lor sălbatici bat cu scările de lemn,
Pe copite iau în fugă faţa negrului pămînt,
Lănci scînteie lungi în soare, arcuri se întind în vînt.
Şi ca norii de aramă şi ca ropotul de grindeni,
Orizontu-ntunecîndu-l, vin săgeţi de pretutindeni.
Vîjîind ca vijelia şi ca plesnetul de ploaie...
Urlă cîmpul şi de tropot şi de strigăt de bătaie.

(M. *Eminescu* : „Scrisoarea III")

Scanned with OKEN Scanner

Ca o ultimă regulă în citirea versurilor, vom stabili că, indiferent de genul poeziei, nu trebuie să se uite că sobrietatea și simplitatea sînt calitățile de căpetenie în orice interpretare. Dicțiunea poetică se întemeiază pe fondul ideilor și al sentimentelor.

Respectînd procedeele enunțate, recitarea rămîne exprimarea emoției lăuntrice, așa cum a simțit-o poetul, cum a putut s-o asimileze interpretul și, în sfîrșit, cum a încercat s-o împărtășească altora.

Muzicalitatea și plasticitatea sînt însușirile expresive, dominante ale poeziei ; cititorul experimentat trece ușor peste lungimi, atenuează eventualele greșeli ale textului și pune în lumină părțile reușite, cu glasul sincer prin care se exprimă firescul și adevărul.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 6

Defectele vorbirii

În capitolele precedente am văzut cum trebuie emise sunetele corect, amintind în același timp și defectele de vorbire pe care le întîlnim mai frecvent.

În capitolul de față vom arăta mijloacele prin care se pot remedia acele defecte și cum se poate ajunge la ceea ce Stanislavski cerea oricărui actor: „Un artist trebuie să aibă o voce puternică, frumoasă, sonoră, expresivă..." *. Fără o astfel de voce actorul nu-și poate susține cu succes rolul, deoarece ar fi lipsit de instrumentul principal cu ajutorul căruia ne transmite ideile și sentimentele unei piese.

Nu poți să transmiți spectatorului stările afective pe care le mimezi pe scenă fără ca vocea să poată reda la rîndul ei tonurile acelor sentimente, pe care spectatorul le cunoaște din experiența vieții lui.

Fiecare cuvînt dintr-o replică trebuie să fie astfel rostit încît să spună ceea ce voim noi. Or, se poate întîmpla să știm ce nuanță trebuie să capete un cuvînt, să-l *auzim* cum ar trebui să-l rostim, și cu toate astea să nu-l putem emite deoarece glasul nostru nu este suficient de educat.

De multe ori unii actori amatori se plîng că deși au în minte exact tonul cu care să spună o replică, nu o pot rosti așa cum vor. Simțind că au avut un ton fals, încep să aibă complexe, să fie atenți la reacția spectatorilor, să se asculte, sînt nemulțumiți de ei înșiși, nu se mai pot concentra și jocul lor devine neconvingător. Dar, după cum am mai afirmat, vocea este supusă voinței și, în consecință, prin studiu se poate învăța cum trebuie folosită ca să ajungă să cuprindă un registru complet de tonalități și să fie utilizată după cum cer indicațiile textului.

Marele artist N. Bălțățeanu obișnuia adesea să-și asculte elevii interpretînd. Stînd cu ochii închiși, pentru

* C. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși.*

Scanned with OKEN Scanner

a nu fi sustras de gest, mimică, atitudine, el îi urmărea cum vorbesc, cum intonează și, cu toate că nu era privit, viitorul actor primea indicații prețioase de interpretare.

Principalul mijloc de îmbunătățire a vocii este, desigur, lectura cu glas tare, care face pe actor stăpîn pe glasul lui, îi lărgește scara tonalităților. Încă de la început trebuie să prevenim abuzul, să nu exagerăm exercițiile, în dorința de-a căpăta cît mai repede o voce de calitate, deoarece obosind coardele vocale, efectul va fi exact invers.

Excesul este dăunător și trebuie evitat. Nu înseamnă că dacă vocea se formează citind cu voce tare, trebuie să exersăm de dimineață pînă seara și nici să utilizăm posibilitățile glasului la maximum.

Așadar, prima regulă a lecturii cu glas tare ar fi aceea a fixării unui anumit timp pentru exerciții (timp pe care îl putem mări pe măsură ce căpătăm antrenament). Se recomandă să se înceapă cu 5 minute de lectură. Procedînd astfel nu vom răgușI făcînd exerciții, vocea nu se va voala, ci, dimpotrivă, coardele vocale se vor obișnui cu efortul, sunetele emise fiind din ce în ce mai clare, mai curate. Pe măsură ce vom simți că lectura nu ne-a obosit, vom mări timpul inițial.

O a doua regulă de care trebuie să ținem seama este aceea de a folosi în timpul exercițiilor *vocea medie*. Să nu se creadă că țipînd, forțînd, glasul nostru se antrenează mai bine. Dimpotrivă, lectura o vom face cu ton mediu, deoarece acesta este cel mai natural, cel mai adecvat.

Trebuie să deducem de aici că vom ocoli vocea gravă sau înaltă ? Nicidecum, dar să nu abuzăm. Notele înalte au o putere mai mare, mai multă strălucire și adesea interpretul are nevoie de ele ; dar pentru că sînt foarte obositoare pentru coardele vocale trebuie să fim prudenți cînd le folosim.

În legătură cu folosirea intensității vocii, trebuie ținut seamă de locul unde se citește sau se vorbește. Iată cîteva împrejurări cînd tonul nu este același :

— În conversație tonul va fi mai scăzut.

Scanned with OKEN Scanner

— Cînd citim, tonul va fi mai ridicat.

— Cînd ținem o conferință sau cînd luăm cuvîntul în cadrul unei ședințe, tonul va fi mai puternic pentru a atrage mai bine atenția ascultătorilor.

— Pe scenă, de asemenea, tonul va fi mai puternic, ținînd seama că și șoapta trebuie să se audă pînă la ultimul loc de la balcon, ceea ce înseamnă că șoapta, de fapt, nu va fi chiar șoaptă ci va fi rostită destul de tare.

Indiferent de situație, vom căuta ca tonul nostru să fie cît mai firesc, încît spectatorul să nu *simtă* vorbirea ca pe un act deosebit, să nu atragem atenția asupra felului nostru de a rosti cuvintele.

Cum vom reuși să obținem tonurile potrivite, firești ?

Cititul cu glas tare ajută la găsirea tonului cel mai firesc. Repetăm o dată, de două ori, de trei ori, pînă cînd propria noastră ureche se arată satisfăcută de firescul pronunțării. Imaginîndu-ne cum se rostește în viață cuvîntul respectiv într-o împrejurare similară cu cea de pe scenă, vom găsi adesea tonul firesc. Să luăm un exemplu : Folosind cele mai obișnuite cuvinte, cele pe care le auzim de zeci de ori pe zi, cum ar fi : „bună ziua", vom vedea că tonul potrivit poate fi descoperit prin asemănarea situației din scenă cu aceea din viață, găsind *cum* trebuie să rostim acest salut.

Întotdeauna cînd intrăm sau ieșim — și spunem „bună ziua" — avem o anumită preocupare și o anumită stare sufletească, un anumit scop, o anumită relație cu persoane pe care le întîlnim sau de care ne despărțim.

Să zicem că intrăm în scenă și ne întîlnim cu cel mai aprig dușman al nostru, omul pe care-l detestăm și cu care nu vrem să avem nimic de-a face. Totuși, pentru că trebuie să vorbim cu el (avem ceva de lămurit) îl salutăm.

Cum o vom face ? Desigur, vom rosti scurt „bună ziua", aproape de neînțeles, chiar un mormăit care amintește pe „bună ziua". Vom arăta că nu ne face plăcere întîlnirea, că persoanei respective nu-i dorim, de fapt, o zi bună, ci o salutăm pentru că nu avem încotro.

Scanned with OKEN Scanner

Vom rosti tare aceste două cuvinte ? Nu. Le vom rosti „în barbă", de parcă am dori ca cel căruia i le adresăm să nu le audă.

De ce le rostim astfel ? Pentru că în viața de fiecare zi, într-o situație asemănătoare, am proceda în același fel, iar spectatorul, știind și el acest lucru, înțelege imediat relațiile dintre cele două personaje care s-au întîlnit.

Acest fel de a vorbi *spune* spectatorului ceea ce vrea interpretul să-i transmită.

Dacă cel pe care îl găsim în scenă este un om pe care îl stimăm și a cărui prezență ne bucură, vom rosti un „bună ziua" din toată inima, deschis, răspicat, informînd spectatorul în acest fel că ne aflăm în fața unui prieten.

În general în rostirea versurilor o deosebită importanță o are *tonul* ; el redă atmosfera poeziei respective. Tonul nostru trebuie să refacă starea afectivă pe care a avut-o poetul în clipa scrierii versurilor, să transmită această stare auditorului, pentru a-l face și pe el s-o trăiască. Un ton nepotrivit face de neînțeles o poezie. Și pentru că nu putem înțelege bine această legătură dintre ton și versuri decît prin exemple, să luăm cîteva, care ne vor convinge că versurile trebuie citite în registre diferite, după genul lor.

Să citim una din cele mai frumoase poezii ale lui M. Eminescu. De la prima lectură ne vom da seama că trebuie să sugerăm ascultătorilor oboseala de la sfîrșitul unei zile de muncă la țară, liniștea care înconjoară totul, ca și cînd natura ar fi și ea vlăguită de arșița de peste zi și se reculege. Pentru a sugera această atmosferă vom folosi un ton coborît, liniștit, vom rosti cuvintele cu oarecare tărăgănare, evocînd sunetul dulce și liniștit al buciumului, pasul leneș al turmei.

„Sara pe deal, buciumul sună cu jale,
Turmele-l urc, stelele scapără-n vale,
Apele plîng clar izvorînd în fîntîne
Sub un salcîm drag m-aștepți tu pe mine".

Scanned with OKEN Scanner

Sentimentele celui care așteaptă sînt în concordanță cu natura din jur. Dragostea celui ce așteaptă sub salcîm este profundă și liniștită ca o apă adîncă. Trebuie, la lectură, să sugerăm acest fel de iubire.

„Luna pe cer trece — așa sfîntă și clară,
Ochii tăi mai caută-n frunza cea rară
Stelele nasc umezi pe bolta senină
Pieptul de dor, fruntea de gînduri, ți-e plină".

(M. *Eminescu* : „Sara pe deal")

Poezia următoare își va găsi interpretul bun în cel care o va rosti cu un ton plin de tristețe, de dor, îngîndurat, sugerînd sentimentele poetului atunci cînd a conceput-o :

„O, mamă, dulce mamă, din negură de vremi
Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi ;
Deasupra criptei negre a sfîntului mormînt
Se scutură salcîmii de toamnă și de vînt,
Se bat încet din ramuri, înginã glasul tău...
Mereu se vor tot bate, tu vei dormi mereu".

(M. *Eminescu* : „O mamă")

Tonul energic, iritat și în același timp plin de aroganță, va caracteriza vorbirea lui Baiazid :

„Cum ? Cînd lumea mi-e deschisă, a privi gîndești că pot
Ca întreg Aliotmanul să se-mpiedice de-un ciot ?
O, tu nici visezi, bătrîne, cîți în cale mi s-au pus !
Toată floarea cea vestită a întregului apus.
Tot ce stă în umbra crucii, împărați și regi s-adună
Să dea piept cu uraganul ridicat de Semilună.
S-a-mbrăcat în zale lucii cavalerii de la Malta
Papa cu-a lui trei coroane puse una peste alta
Fulgerele adunat-au contra fulgerului care
În turbarea-i furtunoasă a cuprins pămînt și mare.
. . . . . .
Și de crunta-mi vitejie tu te aperi cu-un toiag ?
Și purtat de biruință, să mă-mpiedic de-un moșneag ?

Scanned with OKEN Scanner

pentru ca cititorul să-l schimbe îndată, adoptînd un ton hotărît, demn, rece și cu o nuanță de amenințare în răspunsul lui Mircea :

„De-un moșneag, da, împărate ! Căci moșneagul ce privești
Nu e om de rînd, el este Domnul Țării Românești.
Eu nu ți-aș dori vreodată să ajungi să ne cunoști
Nici ca Dunărea să-nece, spumegînd a tale oști.
. . . . . .
Împărați pe care lumea nu putea să-i mai încapă
Au venit și-n țara noastră de-au cerut pămînt și apă.
Și nu voi ca să mă laud, nici că voi să te-nspăimînt :
Cum veniră, se făcură toți o apă și-un pămînt.
. . . . . .
N-avem oști, dară iubirea de moșie e un zid,
Care nu se-nfiorează de-a ta faimă, Baiazid !

(M. *Eminescu* : „Scrisoarea III")

La fel de hotărît, dar nu fără o aspră solemnitate și lăsînd a se vedea iureșul istoric al popoarelor răzvrătite, trebuie spuse versurile poeziei lui Mihai Beniuc :

De vrei să știi, nepoate, cine-am fost,
Istoria învață-o pe de rost
Și află că mă trag din țara
Peste care luminează para
Coroanei de fier înroșit
Pe fruntea lui Doja cel vestit.
În țara ceea au zdrobit — c-o roată
Pe Horea, c-a pornit flămîndă gloată
Să sloboadă omul de sub jug
Și să strice blăstămatul nemeșug.
În codrii țării prin frunziș răsună
Fluera lui Iancu cea nebună
Pe care l-a mințit și l-a-nșelat
Mincinosul de-mpărat.
Colo fiecare colț de stîncă
Povestește încă
De cumplite răzvrătiri
A celor mulți, sătui de stăpîniri.

(M. *Beniuc* : „Țara")

Scanned with OKEN Scanner

Femeile vorbesc mai ascuțit, potrivit conformației organelor lor vocale, spre deosebire de bărbați cărora le este propriu tonul grav. Exagerările, de ambele părți, nu fac decît să dăuneze vocii, răpindu-i firescul.

Sînt totuși cazuri cînd tonul exagerat dă nota justă și convingătoare a momentului. Un astfel de exemplu ne oferă următoarea scenă :

LUCIETTA Ce-i ? Nu-ți mai trebuie frate-meu ? Nici nu ești de nasul lui.

ORSETTA O, nimic mai ușor decît să găsesc pe altcineva.

L. Pe cine să găsești ?

D. Pe Suru.

L. Încă un pic și vorbești în poezie.

O. Știe tot tîrgul că ești fără perdea.

L. Da, dac-aș fi ca tine.

O. Ține-ți pliscul, eu-s fată cuminte.

L. Dac-ai fi cum spui, te-ai purta mai altfel.

O. Cară-te, mironosițo.

L. Muma gîlcevilor.

PASQUA Lucietta, hai înăuntru Lucietta.

L. O să-ți iei catrafusele de-aici.

O. Cine ?

L. Tu.

O. Iaca iute *(arată cotul)*

L. Dracu' să te ia.

O. Tîmpito ! Cu cine crezi că vorbești ? Eu o să mă mărit, de bună seamă, dar tu ? Nimeni n-o să te vrea ! Halal pricopseală pe nefericitul ăla care te-a îndrăgit : ar fi stat la saramură. Nu te mai vrea nici el, ai văzut ? Vezi, nu te mai vrea, vezi...

L. Nu-mi pasă. Chiar dacă m-ar vrea, nu-l mai vreau eu.

O. Îs acri strugurii !

L. Da, o să se însoare cu nespălata de sor-ta.

O. Vorbește mai frumos.

L. Știu eu că ai pe unul sus care te ocrotește.

O. Nu mai pot de frică.

L. O să tremure și fierea în tine.

O. Cînd mi-oi vedea ceafa, desmățato !

L. Mă duc, că mi-e scîrbă.

O. Mai bine praf te făceam.

L. Găluscă !

Scanned with OKEN Scanner

O. Gură spartă !
L. Ploșniță !
O. Caracatiță !

(*Carlo Goldoni* : „Gîlcevile din Chioggia", act. I — trad. Fl. Potra)

Asistăm la o ceartă în toată puterea cuvîntului. Or, cine nu știe că nimeni nu se ceartă vorbind așezat, ponderat, cu ton mediu. Cu atît mai puțin două femei ca Orsetta și Lucietta... Ele își vor striga cuvintele una alteia, imprecațiile vor fi aruncate cu ton ridicat, amenințătoare. Tonul calculat, ponderat nu este potrivit, ci, dimpotrivă firesc este cel strident, amenințător...

Exemplele de pînă acum au fost date spre a se vedea cît de necesar este ca un actor să posede o voce cu largi posibilități de interpretare. Nu există un actor profilat pe tonuri înalte sau joase. El trebuie să interpreteze roluri diferite, să recite versuri care îi cer să fie cînd potolit, cînd răzvrătit. Actorul trebuie să fie pregătit pentru toate aceste roluri. Or, defectele de dicțiune îl împiedică să interpreteze roluri variate, îi restrîng aria posibilităților de vorbire.

O pronunțare corectă se sprijină pe o articulare corectă, iar articularea este cea care asigură claritatea exprimării.

Uneori o pronunțare bună poate chiar să suplinească o voce slabă și să redea cu putere o serie întreagă de intenții care să ilustreze ideile ce se vor exprima. O pronunțare bună întregește claritatea sensului și dă frumusețe limbii.

La începutul teatrului românesc, autorii dramatici satirizau îi piesele lor pronunțarea clasei stăpînitoare, care vorbea românește cu un căutat accent străin. Chiar în teatru, sub influența trupelor străine care invadaseră scenele noastre, unii actori adoptaseră o pronunțare nazală necaracteristică limbii române.

În activitatea sa de critic teatral, Eminescu a dus o campanie susținută împotriva acestei influențe nefaste. Iată ce spunea în articolul : *Pronunția falsă a actorilor români.*

„Nu știu de unde și pînă unde actorii români au pronunții atît de străine. Limba românească este din acele

Scanned with OKEN Scanner

cu dreaptă măsură, ea n-are consoane prea moi, nici prea aspre, nici vocale prea lungi sau prea scurte : mai toate sunetele sînt medii și foarte curate. Cu toate acestea, în teatru avem ocazia de a auzi vorbindu-se cu ton franțuzesc (nazal) sau spaniol (gutural). În limba română pînă și consoanele guturale (c, g și ch) nu se pronunță în gît chiar, ci aproape de el, la începutul cerului gurii.

E drept că o ortoepie românească, o carte despre buna rostire lipsește, dar nu lipsesc scrierile bune, nu lipsește limba scrisă a cărei dreaptă rostire este fixată de două sute de ani și mai bine".

și altă dată :

„Constatăm cu plăcere că acești tineri, cu totul în antiteză cu vechii rutinari ai teatrului nostru, vorbesc natural, ceea ce în vremi trecute, în afară de Millo, n-a mai făcut-o nimeni.

Într-adevăr ne bucurăm mult văzînd un început de emancipare de nefasta influență franceză cu toate ideile ei pe dos despre clasicism, cu mișcarea ei de catolici, cu vorba afectată și pronunția falsă. Reîntoarcerea la natură și la pronunția firească și îmbărbătată a limbii românești ni se pare un succes foarte însemnat, oricît de neînsemnat ar părea unor ochi mai puțin pătrunzători" *.

Poporul nostru făcînd haz de cei care nu stăpîneau dicțiunea, a scornit fel de fel de jocuri de cuvinte — pretinzînd să se pronunțe răspicat și fără ezitări :

„Optsprezece cocostîrci pe casa lui Kogălniceanu.
Bou breaz bîrlobreaz din boii bîrlobrezenilor.
Eu crăp capul caprei, capra crapă piatra în patru.
„Hîrb, frînt, hrib fript."
„Capra calcă-n clinci și clinciul crapă-n cinci".
„O sapă lată, două sape late și-alte șapte sape late"

și multe altele care dacă reprezintă uneori o acumulare glumeață a dificultăților de pronunțare, alteori ele pot constitui exerciții utile de perfecționare a dicțiunii.

* M. Eminescu, „Curierul din Iași", dec. 1876.

Scanned with OKEN Scanner

Nimănui nu-i este îngăduit să nu pronunțe corect, defectele vorbirii putînd fi corectate prin exerciții metodice menite să formeze o dicțiune bună. Iată cîteva din aceste defecte :

Bîlbîiala sau pelticenia (în cazurile cînd nu sînt organice și nu intră în competența medicului) sînt cusururi de care se amuză ascultătorii alături de celelalte defecte de vorbire : gîngăveala, bolborosirea, precipitarea, crisparea, vorbirea sacadată, vorbirea leneșă, monotonia vorbirii, nestabilitatea vocii, afectarea.

Ele sînt la fel de neplăcute atît pentru vorbitori sau cititori cît și pentru cei ce ascultă.

Pentru remedierea lor există diverse metode în a căror aplicare va trebui să se țină seama de cunoașterea cauzelor care au determinat defectul. Aceste cauze o dată îndepărtate, va dispărea și efectul lor.

Se va educa atenția, se vor recomanda lecturi rare și silabisite, o articulare energică, un autocontrol permanent, calm, exerciții de volubilitate, menite să îndepărteze tulburarea din vorbire, defectul de dicțiune care urîțește vorbirea.

Cuvintele se pronunță în întregime, adică vorbitorul care articulează corect nu sare peste vocale (nu spune *p-aci* în loc de *pe-aici* ; *d-aur* în loc de *de aur)* și nu apasă mult consoanele (*faceț* în loc de *faceți*) după cum același vorbitor sau cititor nu trebuie să comită o eroare tot atît de gravă, încercînd să dovedească neapărat că pronunțarea lui este de o exactitate riguroasă.

O categorie de oameni cultivă un ton pedant, punînd trei *r* în loc de unul :

foarrrte, mirrraculos, extraorrrdinar.

Alții sînt amatori de nazalizări presupunînd că acesta ar fi un mijloc de a convinge pe cei din jur că vorbesc și o altă limbă. În acest scop ei nazalizează excesiv cuvintele care conțin litera *n* și chiar afirmativului „da" îi adaugă cîte un *n* pretențios la urmă ca să trădeze protecția sau indiferență :

Da-n !... Da-n !...

Scanned with OKEN Scanner

Alții sau altele pronunță inofensivul „da" cu gura strînsă, intercalîndu-i un e discret, afectînd ori modestie, ori o distincție comică :

D-e-a ! D-e-a !

Toți aceștia se înșală deopotrivă, deoarece nici schimonosirea lui „da", nici rostogolirea lui „r" nu imprimă vorbei vigoarea cerută de înțelesul ei și nici nazalizarea lui „n" nu reușește să dea o eleganță specială termenilor anglican, ani etc.

Melopeea versului îmbată pe unii în așa fel încît adaugă de la ei emistihurilor vocale de prisos.

De exemplu :

Lasă frunzele pustiei și bătăilor de vînt-ă
Nimănui de veci nu-i dată fericirea pe pămînt-ă

(Al. Vlahuță)

Sau ce aspect comic ar căpăta următoarele versuri ale lui Tudor Arghezi, dacă interpreții, lăsîndu-se furați de muzicalitatea lor, le-ar rosti deformîndu-le în această manieră :

Un om fusese o frunză și numai om cu om-î
Au izbutit să crească și să se facă pom-î.

(*T. Arghezi* : „Fabulă")

Un alt defect de dicțiune, destul de des întîlnit, este pronunția din gît a consoanei „r", defect cunoscut la francezi sub numele de „grasseyement" — „graseiere".

Acest „r" se pronunță la baza limbii și din gît, limba rămînînd imobilă ; pe cîtă vreme „r"-ul curat și sonor se obține atingînd cu vîrful limbii cerul gurii, în dreptul dinților de sus.

Pentru remedierea acestui defect se recomandă cunoscutul procedeu, care constă în pronunțarea tare și alternativă a dentalelor „d" și „t", adăugîndu-li-se cîte un „r", așa încît, sub puterea celor dintîi două consoane, limba să

Scanned with OKEN Scanner

cedeze, cu alte cuvinte să o silim să nu mai stea în fundul gîtului.

În acest scop, se vor căuta cuvinte care să cuprindă consoanele „d" și „t" urmate de „r", repetîndu-le cît mai mult. Un astfel de exercițiu poate fi, de exemplu, titlul poeziei lui George Coșbuc *Trei doamne și toți trei.*

De asemenea jocul de cuvinte : „Îndrăgi-te-ar să te îndrăgească trei furii și să-ți tremure pe drumuri drăguții întroieniți" sau un exemplu onomatopeic :

Zbor topoarele-aruncate,
Zbîrnîie-arcele-ncordate
Și săgețile ușoare
Nourează mîndrul soare !

(V. *Alecsandri* : „Sentinela romînă")

La fel un fragment din *Plugușorul* :

. . . . . .
Ziua toată a lucrat
Brazdă neagră a răsturnat
Și prin brazde-a semănat
Grîu mărunt și grîu de vară
Dee Domnul să răsară!
. . . . . .

Poeziile populare, în special, abundă în astfel de cuvinte. Iată, ca exemplu, o strofă dintr-o poezie populară culeasă de Mihail Eminescu, în peregrinările sale prin diferite regiuni ale țării :

Codrule, codruțule
Dezmorțește-ți apele
Și grăbește de-nfrunzește
Că drăguța te dorește.

Următoarele versuri pot constitui un alt exercițiu folositor pentru corectarea acestui defect de pronunție. În

Scanned with OKEN Scanner

exemplul de mai jos se întîlneşte foarte des consoana *r*, precedată sau urmată de altă consoană :

Cri, cri, cri
Toamnă gri
Nu credeam c-o să mai vii
Înainte de crăciun
Că puteam şi eu s-adun
O grăunţă cît de mică
Ca să nu cer împrumut
La vecina mea furnică
. . . . . .
Dar de-acuşi,
Zise el cu glas sfîrşit,
Ridicînd un picioruş,
Dar de-acuş s-a isprăvit.
Cri, cri, cri,
Toamnă gri
Tare-s mic şi necăjit.

(G. *Topîrceanu* : „Balada unui greier mic")

Un alt defect al vorbirii care trebuie menţionat este bîlbîiala ; ea poate fi de două feluri : organică sau incidentală.

Bîlbîiala de natură organică pe care doar o semnalăm întrucît ea nu poate fi remediată prin exerciţii de dicţiune se manifestă datorită unor tulburări de respiraţie, cealaltă — numită incidentală — este de natură intelectuală şi este caracterizată prin intermitenţa sau dispariţia ei totală în cîntec, unde obişnuinţa, exerciţiul l-au făcut pe vorbitor să devină stăpîn pe vocea, pe dicţiunea sa. Bîlbîiala incidentală are mai multe cauze : apare, de multe ori, la acei oameni care vorbesc fără să se fi gîndit bine mai înainte la ce au de spus. Ei întrebuinţează, între fraze şi chiar între cuvinte, nenumăraţi : îî-îî-îî-îî... intermezzo caracteristic pentru toţi cei care îşi caută ideile în momentul vorbirii.

Şovăiala în gîndire va atrage totdeauna după sine şovăială în vorbire.

Bîlbîiala incidentală se mai poate datora și altor cauze și anume nerăbdarea, timiditatea, emoția.

O supărare mare sau nevoia de a certa pe cineva accelerează debitul verbal, tot așa după cum citirea grăbită a unei scrisori ce ne interesează poate atrage după sine greșirea vorbelor. Graba va determina o serie de bîlbîieli.

Emoția poate îngheța pe buzele unui copil poezia pe care a învățat-o foarte bine pe de rost și chiar artistul, care prin însăși profesiunea lui este deprins să vorbească în public, se va putea bîlbîi dacă va fi emoționat fiindcă nu cunoaște perfect textul rolului său.

De obicei, cei ce suferă de acest defect au, fiecare, cîte o literă anumită din alfabet înaintea căreia se bîlbîie : unii o consoană, cum sînt „b", „p", „d", alții o vocală „a", „o", „u" etc.

Defectul poate fi atenuat prin reluarea cuvintelor în fraza întreagă și prin controlarea respirației.

Citirea atentă și respectarea regulilor de punctuație constituie încă o metodă de combatere a bîlbîielii. Evident, cel ce se găsește în asemenea situație nu trebuie să reia firul vorbirii decît numai după ce se simte deplin stăpîn pe sine.

Alt defect de dicțiune este pelticeala sau sîsîitul. Pronunțarea lui „s" se aseamănă cu a grecescului „th", „c" devine „ț", „j" devine „z", iar „z" și „ș", la rîndul lor, se înjumătățesc.

De exemplu „ssoro, țe ssă fați Zoiții, szău aașa..." în loc de „Soro, ce să-i faci, Joiții, zău așa !"

Un exemplu clasic de personaj peltic în teatrul românesc este întregul rol al lui Agammemnon Dandanache din *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale, rol din care spicuim :

„Da, de deranz... destul ! Închipuiește-ți să vii pe drum cu birza ținți postii, — hodoronc hodoronc, sdronca-sdronca... Știi, m-a sdrunținat ! Si clopoțeii *(gest)*. Îmi țiuie urechile... Stii așa sînt de amețit și de obosit... nu-ți faci o idee conița mea. *(către Trahanache)* Nu-ți faci o

idee, domnule prefect, neicusorule ! (*către Tipătescu*) Nu-ți faţi o idee, domnule prezident, puicusorule...".

(*I. L. Caragiale* — „O scrisoare pierdută")

Pelticeala, în afară de cazul cînd este organică, își mai găsește uneori originea în răsfățul fără rost al copiilor deprinși de părinți să vorbească incorect. De multe ori acest obicei dăinuie și mai tîrziu.

Pentru a remedia acest defect se citește sau se vorbește cu glas tare, alegîndu-se de preferință cuvinte cu consoana „s", care se pronunță apăsînd cu putere vîrful limbii pe partea interioară a dinților de jos. Exemple :

State-i sastisit c-a sa soră sură se taie necontenit.

Sică spune Siței să suie scara sus sau să scoată sacsia din săcseac.

CAPITOLUL 7

Cititor, vorbitor, actor

Autorii care s-au ocupat de dicțiunea cititorului obișnuit arată că lectura trebuie condusă, cu toată știința actorului. Cititorului obișnuit nu-i este îngăduită aceeași intensitate de voce, deoarece lui îi sînt necesare numai acele tonalități care să coloreze lectura.

Principiul după care trebuie să se citească așa cum se vorbește are nevoie de o precizare ca să poată fi acceptat : se poate citi cum se vorbește, cu condiția să se vorbească bine. Este de la sine înțeles că la o citire corectă se ajunge numai atunci cînd cititorul este stăpîn pe pronunție, pe articulare, pe voce și pe regulile ortografice. Nu este ușor să expui, cînd vorbești, cugetările proprii, dar este și mai greu cînd, deschizînd o carte și necunoscînd dinainte despre ce este vorba, trebuie să redai conținutul nu numai corect dar și expresiv.

De multe ori însuși titlul bucății indică tonul just. Citind titlul *Sara pe deal*, de Mihail Eminescu, știm de la început că vom recita un pastel, iar indicația precisă a timpului : seara, ne sugerează imediat atmosfera apusului de soare, osteneala de după o zi de muncă, liniștea înserării de la țară. Dacă, dimpotrivă, sîntem în fața titlului „J'accuse" al articolului lui Emil Zola, el ne sugerează tonul grav, polemic, demascator.

Așadar, pentru interpret, titlul are o deosebită importanță. Dar nu este de ajuns titlul pentru a ști ce ton trebuie să adoptăm în lectură. El ne dă prima indicație, pe care noi trebuie s-o verificăm. Nu cumva titlul ne poate induce în eroare ? Putem de exemplu să citim următorul titlu : *Tragica moarte din strada X* *. În primul moment am fi tentați să pornim lectura pe un ton grav, totuși,

* I. L. Caragiale, *Schițe*.

curînd ne-am da seama că este vorba de o schiță satirică, în care atmosfera sumbră anunțată de titlu trebuie parodiată și nu luată în serios. Aici titlul ne induce în eroare. Dar ce ne putea da o indicație prețioasă în legătură cu tonul? De data aceasta numele autorului are o deosebită importanță. Dacă schița este a lui I. L. Caragiale, poți citi titlul: *Groaznica sinucidere...* și numele autorului îți sugerează și tonul lecturii. De asemenea, dacă citim versurile lui Coșbuc, Minulescu, Arghezi, Maiakovski, Beniuc etc., fiecare îți sugerează în general tonul operei lor.

Dar dacă autorul nu-ți este cunoscut?

Atunci, trebuie să parcurgi o dată textul, pentru a vedea despre ce este vorba. Pentru unii cititori versați, e de ajuns să arunce în fugă o privire sumară asupra întregii bucăți, ca să știe cum trebuie să citească.

Dacă cititorul observă cu mare atenție toate pauzele scrise, și redă cu exactitate înțelesul primelor fraze, următoarelor le va da cu ușurință sensul cuvenit, căci legătura logică le înlănțuie în așa fel, încît ajunge, prin exerciții de citire cu glas tare, la un fel de intuiție, care pune la îndemînă discernămîntul ideilor pe de o parte, iar pe de alta, o metodă sigură de a da viață dicțiunii mute a manuscriselor sau a cărților.

Astfel citirea devine o artă, căci cuvîntul este supus tuturor modulărilor de glas impuse de voință, adică discernămîntului care deosebește între ele nuanțele textului.

Înveți să citești bine aplicînd principiile de care am vorbit pînă acum la exerciții alese din autori consacrați, deoarece fraza lor este logică și corectă. Trecînd în revistă toate genurile literare, aceste lecturi ajută cititorului să se deprindă să citească tot așa de bine nuvela ca și basmul, discursul, descrierea didactică ca și versurile.

Fiecare gen literar are o tonalitate specială: basmul și nuvela, tonul sfătos, discursul — după felul lui — tonul didactic sau emotiv ș.a.m.d.

Citirea cu glas tare nu este numai un exercițiu pentru stăpînirea vocii. Cu ajutorul ei se poate obține și o mai mare întindere a glasului (ca și în muzică unde, la notele înalte, ca și la cele grave, se ajunge prin studiu, tot așa,

Scanned with OKEN Scanner

prin citirea cu glas tare, varietatea intonațiilor crește, debitul încetează de a mai fi monoton și lectura sfîrșește prin a trezi interes la cei care ascultă).

Dacă redarea firescului în vorbire și în citire este principiul pe care se întemeiază un curs de dicțiune, trebuie să înțelegem aceasta într-un anume sens ; să nu credem că este necesar să se vorbească așa cum se citește, după cum a citi întocmai cum se vorbește înseamnă să cazi în vulgar. Această confuzie duce la cel mai frecvent defect întîlnit în dicțiunea cititorului. În funcție de textele pe care le citește, cititorul trebuie să fie, rînd pe rînd, artist, vorbitor sau profesor, fără să uite însă nici un moment că este cititor.

Actorul vorbește în numele unei personalități împrumutate ; vorbitorul în numele lui propriu ; cititorul, cînd vrea să învețe pe alții, trebuie să pună în evidență frazele sau cuvintele asupra cărora ține să deștepte atenția ascultătorilor. Cine citește un text dramatic, împrumută de la actor și de la vorbitor o parte din procedeele lor.

Cu toate acestea, el nu are voie să uite nici o clipă că, în realitate, nu este nici vorbitor, nici actor și că, în calitatea lui de cititor, nu trebuie să se ascundă sub o personalitate împrumutată ca actorul și nici să vorbească în numele lui, ca oratorul.

La un lector experimentat, atitudinile dramatice sau oratorice nu au ce căuta.

•

A ști să vorbești înseamnă a ști să exprimi exact ce simți, ce gîndești. Dar se știe că în general siguranța vorbitorului, cînd se află între oameni cu care nu este obișnuit, dispare și nu mai reușește să spună ce vrea. Vorbitorul neexperimentat, în loc să fie atent la ceea ce are de spus, este preocupat de felul în care ar trebui să spună și, în consecință, pierde firul ideilor, nu expune precis, se oprește făcînd pauze care pot compromite întregul discurs.

Exercițiul are și în acest caz importanța lui ; cu cît o persoană este mai deprinsă să vorbească în public, cu

Scanned with OKEN Scanner

atît este mai calmă și ideile apar mai limpezi și mai exacte.

Cel mai sigur mijloc de a transmite, de a emoționa pe ascultători, este sinceritatea expunerii. Sînt unii vorbitori care dispun de o elocvență naturală nativă, la care contactul cu ascultătorii se produce de îndată ce încep să vorbească.

Dar o emoție, un moment de avînt, poate să prefacă în oratori pe cei care nu au luat niciodată cuvîntul în public. Desigur că inspirația nu trebuie să înlocuiască studiul și, în genere, înainte de a vorbi, de a ține o cuvîntare, se recomandă vorbitorului să aibă cunoștințe, în primul rînd, despre regulile dicțiunii.

Un exercițiu util în acest sens îl constituie citirea cu glas tare și cu intonația cuvenită a discursurilor importante, care prin măreția ideilor, prin fermitatea convingerilor și prin înlănțuirea logică a argumentelor permit și cer folosirea unei dicțiuni variate și expresive.

Dicțiunea, gestul și fizionomia sînt mijloacele de convingere pe care trebuie să le stăpînească un vorbitor desăvîrșit, și iată de ce, la începutul acestei lucrări, s-a amintit de strînsa legătură ce există între vorbitor și artistul dramatic.

Amîndoi sînt datori să vorbească astfel ca expresia feței, inflexiunile vocii și gestul să concorde.

Multe din procedeele la care recurgeau oratorii din trecut aparțin azi istoriei ; emfaza, trucurile și efectele minore nu fac parte din elementele de care să țină astăzi seama un vorbitor. Scopul vorbitorului nu mai este să seducă ascultătorii prin diferite artificii oratorice, nici să strălucească el personal. El vrea pur și simplu să împărtășească ascultătorilor fapte și idei care conțin prin ele însele cea mai prețioasă elocvență : aceea a adevărului. Sinceritatea sentimentelor, fermitatea convingerilor, elanul și pasiunea sînt mai importante decît orice „precepte" și „rețete" oratorice. Discursurile acestor vorbitori nu sînt de loc străine artei. Gorki a arătat, în pagini admirabile, impresia de operă de artă clasică pe care i-o lăsase cuvîntarea lui Lenin :

Scanned with OKEN Scanner

„Dar iată că se urcă la tribună, cu paşi grăbiţi, Vladimir Ilici, care rosti graseiat cuvîntul «Tovarăşi». Mi s-a părut că vorbeşte prost, dar după un minut am fost «absorbit» la fel ca şi toţi ceilalţi, de cuvîntarea lui. Mi se întîmpla pentru prima oară să aud pe cineva vorbind atît de simplu despre cele mai complicate probleme politice. Omul acesta nu căuta să ticluiască fraze frumoase, ci oferea fiecare cuvînt ca din palmă, dezvăluind cu o uimitoare uşurinţă înţelesul lui exact. E foarte greu de redat impresia neobişnuită pe care o producea.

Mîna lui întinsă înainte şi uşor ridicată în sus, palma care cîntărea parcă fiecare cuvînt, spulberînd frazele adversarilor şi înlocuindu-le prin argumente pline de greutate, care demonstrau dreptul şi datoria clasei muncitoare de a-şi urma drumul ei şi de a nu merge în coada burgheziei liberale şi nici măcar alături de ea — toate acestea erau extraordinare şi erau spuse de el, Lenin, parcă nu de el, ci într-adevăr de voinţa istoriei. Armonia, desăvîrşirea, sinceritatea şi forţa discursului său, întreaga lui făptură acolo, la tribună, păreau o operă de artă clasică : nimic nu lipsea şi nimic nu era de prisos, nu se vedea nici un fel de podoabă şi chiar dacă existau podoabe, ele erau tot atît de firesc necesare cum sînt necesari chipului cei doi ochi, cum sînt necesare mîinii cele cinci degete".

(*Gorki* : „Amintiri despre Vladimir Ilici Lenin")

Folosind ca exerciţiu lectura discursurilor de seamă, vorbitorul îşi însuşeşte o dicţiune expresivă, îşi obişnuieşte vocea să urce într-o gradaţie ascendentă, care să culmineze în final ; învaţă astfel să nu se lase sedus de o elocvenţă melodramatică, dăunătoare logicii şi preciziei.

Tonul sincer şi simplu este tonul just care ilustrează ideea, care, ocolind inflexiunile exagerate, reuşeşte să convingă ascultătorii.

●

Vorbirea corectă are importanţă în orice activitate ; dar munca artiştilor dramatici, adică a acelora care au ca unealtă a profesiunii lor cuvîntul, nu se poate concepe fără o dicţiune nu numai corectă, dar şi frumoasă.

Scanned with OKEN Scanner

Artistul face cunoștință, în rolurile ce i se încredințează, cu tot felul de tipuri, de toate vîrstele, din toate ramurile de activitate, din toate mediile sociale, fiind obligat să le prezinte spectatorilor, să le redea, apropiindu-se de viața personajelor, deși poate nici ideile și nici faptele n-au nimic comun cu existența lui. Se îmbracă, se grimează, își însușește cuvintele personajului și întreagă această schimbare îl ajută să se comporte pe scenă ca el, să stăpînească atitudinile, gesturile și limbajul personajului.

Interpretarea justă a rolului începe cu căutarea sarcinilor artistice juste.

A juca într-o piesă numai pentru a o face cunoscută spectatorilor nu este suficient ; artistul trebuie să-și stabilească poziția față de rol și să-l interpreteze apoi cu fantezie, ca să vehiculeze astfel spre public, adevăratul conținut al lucrării.

„Orice talent constă în capacitatea de a-i face pe alți oameni să retrăiască stările tale sufletești" — spunea Nemirovici Dancenko.

Adevăratul artist e acela care redă cu claritate ideile autorului și le comunică spectatorilor în așa fel încît îi convinge.

Reacția publicului, concentrarea cu care ascultă, sublinierile — rîsul sau plînsul — verifică cel mai bine justețea interpretării.

Arta pe care trebuie s-o stăpînească actorul nu constă numai în înțelegerea textului, după cum dicțiunea bună și inflexiunile vocii nu sînt de ajuns. Actorul trebuie să găsească atitudinea proprie prin care să emoționeze spectatorii, să-i facă să participe, să-i orienteze spre scopul propus.

Se întîmplă uneori ca actorul să joace în piese scrise de autori din altă țară sau din altă epocă și atunci trebuie să sugereze, prin jocul său, și locul și timpul acțiunii. Comportamentul oamenilor nu a fost întotdeauna același și nici astăzi nu este uniform pe întreg globul pămîntesc. Sînt deosebite obiceiurile, trăsăturile de caracter, cultura, care, toate la un loc, creează acel specific al locului și al timpului diferit. Actorul trebuie să se informeze și să încerce să exprime tocmai aceste deosebiri. Or, aceste

Scanned with OKEN Scanner

deosebiri nu pot fi redate fără o stăpînire exactă, sistematică, a vorbirii scenice. Efectele de dicțiune dorite le pot obține numai acei care au citit și au aprofundat, în afară de rolul și piesa pe care o interpretează, și întreaga operă a aceluiași autor.

Felul de a vorbi al actorului trebuie să fie subordonat condițiilor sociale ale personajului pe care-l întrupează și nu numai lor ci și raporturilor ce există între el și celelalte personaje din piesă.

Una este tonalitatea întrebuințată de Hamlet cînd ironic și cu subînțelesuri ofensatoare se adresează lui Polonius :

„Vorbe de clacă, domnul meu. Pamfletarul ăsta nemernic susține că bătrînii au bărbi cărunte, obrazuri zbîrcite, că din ochi le curge un clei vîscos, ca rășina prunului, că sînt cu totul slabi la minte și totodată au și încheieturile slăbite. Toate acestea, domnul meu, deși sînt pe deplin încredințat că așa și este, nu se cuvine totuși să fie așternute pe hîrtie, fiindcă și dumneata, domnul meu, ai putea fi de vîrsta mea, dacă ai da înapoi ca racul".

După cum alta va fi tonalitatea în dialogul cu regina cînd dezgustul și indignarea izbucnesc violent, crud, sălbatic, dar izbucnesc nu din ură, ci din iubirea îndurerată a fiului.

În sfîrșit, cînd Hamlet contemplă craniul „bietului Yorick", tonalitatea se schimbă iarăși, pentru a exprima tristețea adîncă, pătrunzătoare, dar în același timp ridicată pe un plan general uman, limpezită de o minte obișnuită cu „consolarea filozofiei".

Chiar unul și același personaj nu trebuie redat pe o singură coardă. Să luăm celebrul monolog : *A fi sau a nu fi*. Actorul nu trebuie să sugereze numai visarea pierdută, cețoasă, ci și îndoiala, dezamăgirea, indignarea, și mai mult — ceea ce e mai greu — problema, întrebarea, zbaterea lui Hamlet, neputința lui de a conchide, de a se hotărî, și toate astea la modul amplu și demn, propriu geniului shakespearean.

„A fi sau a nu fi ; iată întrebarea
E oare mai de laudă să suferi

Scanned with OKEN Scanner

În sinea ta săgeţile şi praştia
Norocului vrăjmaş, sau mai degrabă
Să te-narmezi în faţa unei mări
De zbucium şi prin luptă s-o răpui ?
Să mori, să dormi... nimic mai mult. Să ştii,
Că printr-un semn poţi pune-odată capăt
Durerii sufleteşti şi-atîtor chinuri
Ce-s partea cărnii, iată o încheiere
Spre care năzuim. Să mori, să dormi ;
Să dormi poate visînd ? Aici stă totul.
Ce vise-n somnul morţii poţi visa
Cînd am scăpat vremelnicei strînsori,
E tocmai ce ne-ndeamnă a pregeta,
Şi-aici se află şi acea-ndoială
Ce dă restriştii o viaţă-atît de lungă.
O, cine-ar mai răbda dispreţul, biciul
Acelor vămi şi-obida asupririi
Jignirea adusă numelui de om,
Durerea dragostei ne-mpărtăşite,
Trufia dregătorilor, dreptatea
Zăbavnică, bătaia din picior
Pe care vrednicia răbdătoare
O tot îndură de la nedestoinici,
Cînd liniştea şi-ar căpăta-o singur
Cu-n vîrf de jungher. Cine-ar sta să ducă
Povara vieţii-n geamăt şi sudoare
De n-ar fi spaima de ceva de-apoi
De ţărmul neştiut de unde nimeni
N-a mai venit şi care ne-ngrozeşte
Făcîndu-ne mai bine să-ndurăm
Urgiile de-aici, decît să tindem
Spre altele pe care nu le ştim
Şi cugetul ne schimbă-n bieţi mişei
Încît firescul chip al hotărîrii
Sub raza slab-a gîndului păleşte
S-avînturile cele mai măreţe
Sub semnu-acesta ne abat din drum
Şi pier ca faptă"

(*Shakespeare* : „Hamlet", act. III, scena 3)

Scanned with OKEN Scanner

De la dicțiunea aleasă, elegantă, cu modulații și subtilități de ton, după locul acțiunii, după vîrsta ce-o arată și după condiția socială a personajului, artistul trece în altă seară la vorba țărănească, aspră, viguroasă :

„— O să scapi curînd de-acolo, peste un an ?
— Mai am unsprezece ani.
— Ba unul.
— Ba unsprezece".

(*I. L. Caragiale* : „Năpasta")

Artiștii trebuie să adopte, indiferent de rol, o dicțiune firească, fiindcă efectul unei vorbiri moderate este cu mult mai mare asupra ascultătorilor decît cel ce se obținea altădată prin strigăte.

Declamația, atît de practicată în trecut de către actori, astăzi a dispărut, studiile de dicțiune avînd scopul de a dezvăța pe cei ce le urmează de tonul nefiresc.

Timbrul însuși, care înfrumusețează glasul și dă personalitate sunetelor, este mai cald și mai comunicativ la cei care au înțeles că printr-o declamație exagerată nu se conving mai bine ascultătorii.

Condițiile realizării artei de a exprima emoții prin nuanțele unei dicțiuni gîndite nu pot fi altele decît moderația glasului, sobrietatea gestului și, pentru ca personajele create să trăiască, o sensibilitate care nu trebuie să apară strigător [1].

---

[1] Ion Livescu, *Dicțiunea în școală*, 1911, p. 44.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 8

Atitudine și gest — efecte

La popoarele primitive adevărata elocvență, dacă se poate vorbi despre așa ceva, nu se manifesta prin fraze construite savant sau prin ajutorul unei dicțiuni corecte și expresive.

Elocvența la ele se deosebește prin caracterul cu totul exterior și caracteristic copilăriei individului ca și al omenirii : se știe că omul primitiv a gesticulat înainte de a vorbi și, ca și copiii, prin aceste gesturi a spus ce simte, ce-l doare și ce vrea.

Străbătînd istoria întîlnim mai tîrziu, la romani, ceea ce Cicero numea *elocința acțiunii* care are un efect hotărîtor asupra întregului popor. Cînd Brutus vru să-l expulzeze pe Tarquinius din Roma nu și-a făurit un discurs în care elocința indignării să înflăcăreze și să convingă mulțimea, ci a luat în brațele-i vînjoase trupul plin de sînge al Lucreției, străpuns de lovituri de pumnal, și l-a arătat poporului. Gestul acesta a fost hotărîtor pentru izgonirea lui. Acest spectacol a fost cu mult mai convingător decît un discurs : a fost un tablou care a preamărit triumful elocvenței gestului.

Lessing în *Dramaturgia* sa ne amintește la ce grad de perfecțiune ajunsese arta de a exprima prin diferitele gesturi ale mîinilor toate subtilitățile sentimentelor și ale ideilor.

Gestul este un mijloc de subliniere, de completare și de continuare a ideii din care derivă ; el nu trebuie executat niciodată mecanic. Ca să fie convingător, el trebuie să fie limpede, expresiv, organic.

Apariția unui gest într-un moment cînd el nu este absolut necesar, făcut uneori doar ca să ascundă stîngăcia celui ce vorbește, nu poate suplini efectul vorbirii.

Cititorul, în special, va face cît mai puține gesturi, căutînd însă să-și armonizeze fizionomia cu diversele intenții ale textului.

Scanned with OKEN Scanner

Fără îndoială că umerii aplecați pe masă, sau pieptul încovoiat pe carte, dau cititorului o atitudine neplăcută și debitul suferă, respirația normală fiind împiedicată. După cum s-a spus în altă parte cititorii trebuie să pronunțe în ton mediu ; aceiași cititori trebuie să facă gesturi puține și întotdeauna în concordanță cu ideea. În același timp să nu fie nici timide, deoarece un gest neexpresiv nu compensează sensul ideii. Se socotește greșit gestul care, nefiind în acord cu ideea, surprinde ochiul prin falsitatea lui, expunînd pe cititor ridicolului.

De exemplu : *nici cerul nici pămîntul...* n-are nevoie de gesturi, sensul vorbelor indicînd suficient locul fiecăruia, și cu atît mai puțin de un gest *indicativ*, făcut mecanic Totuși un lector nedibaci este tentat să arate cu brațul cînd cerul, cînd pămîntul, dublînd astfel, de prisos, ceea ce spune clar textul. În acest caz, gestul nu a completat textul, nu a limpezit intențiile lui, ci le-a repetat, fiind, deci, inutil.

Se întrebuințează, în general, mai ales acele gesturi *imitative* pe care unii artiști simt nevoia să le facă pentru a întregi personajul interpretat. Cei mai mulți abuzează de ele și nu dau atenția cuvenită gesturilor așa-numite *afective*, chemate să exprime sentimentele.

•

Gestul oratorului variază după tonalitatea dicțiunii cu care-și rostește discursul sau după însuși caracterul cuvîntării sale.

Îl citățm în acest sens pe Cicero :

„Oratorul își va regla mișcările astfel încît să nu aibă nimic excesiv în acțiune. Va evita să alerge spre tribună. Nu va pleca capul alene ; nu va gesticula cu degetele și nu se va servi de ele ca să bată tactul. Față de mișcările corpului, va avea și mai multă grijă să le observe. Va întinde brațul, dacă va vorbi cu forță ; îl va strînge, dacă ia un ton mai dulce.

În afară de voce, figura este cea care completează acțiunea. Oratorul e dator să-și supravegheze cu îngrijire

Scanned with OKEN Scanner

mișcarea ochilor, căci dacă fizionomia este oglinda sufletului, ochii sînt interpreții lui..."

(*Cicero* : „Despre orator", XVIII)

Dacă Cicero era preocupat de „mișcările corpului" și recomanda oratorului să le observe cu deosebire, explicația trebuia căutată în faptul că, la cei vechi, vorbitorii cînd se urcau pe *rostrii*, adică pe tribune, apăreau auditorului întregi și cea mai mică șovăială a piciorului, nervozitatea pașilor făceau să se ghicească teama, timiditatea și uneori chiar nesinceritatea celui care vorbea.

O regulă însemnată în atitudinea vorbitorului este aceea de a-și privi în față ascultătorii. Este normal ca toți cei care ascultă să vrea să-i vadă în special ochii.

Cei care greșeau și utilizau prea mult mîinile, făcînd mișcări dezordonate, au prilejuit zicătoarea — și poporul este criticul cel mai sincer — „Cînd îți vorbea, ochii îți scotea...".

Însemnătatea gestului *în teatru* este covîrșitoare și dacă abuzul lui este caracteristic artiștilor începători care uneori caută prin gesturi să suplinească anumite inflexiuni ale vocii, nu este mai puțin adevărat că vorbirea scenică nu se desăvîrșește decît prin gest.

Chiar cînd gesturile sînt studiate și frumoase, dacă sînt prea multe, obosesc, fiind preferați cei care s-au convins că mișcările sobre sînt mai expresive.

Lucrările dramatice oferă interpreților o gamă variată de roluri. Or, ca ei să învețe să vorbească și să facă gesturi care să concorde cu modul particular de a vorbi al fiecărui personaj, trebuie să observe viața în cutele ei cele mai adînci, să perceapă evenimentele ce-i înconjură în mod obiectiv, ca atunci cînd sînt chemați să joace într-o piesă sau alta, să poată interpreta rolul cît mai aproape de adevăr.

În teatru realismul, atît în dicțiune cît și în gest, este supus unei moderații impuse de cerințele artei care se întemeiază pe firesc.

Interpreții trebuie să țină seama de o serie de norme :

În general să se evite mișcările prea scurte și prea țepene ; brațul să nu se miște din cot, ci din umăr, pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru ca mișcarea să fie rotundă ; rareori — și numai în anumite împrejurări — să se gesticuleze deodată cu amîndouă mîinile ; gestul să nu treacă mai sus de cap și să nu se coboare mai jos de mijloc etc. etc.

Toate indicațiile acestea însă nu prețuiesc nimic dacă din analiza textului, din adîncirea ideilor, gestul nu apare ca o mișcare nesilită și reflexă.

Este bine să amintim că, pe scenă, viața trebuie redată cît mai aproape de adevăr — dar niciodată înfățișată vulgar. Cel mai mic gest, cea mai neînsemnată inflexiune de voce va fi cît mai conformă cu realitatea, controlată de artă și apoi comunicată spectatorilor prin mijloacele cele mai simple.

Dacă actorul este chemat să-și întemeieze tot ce face pe o observație adîncită a naturii, chiar în detaliile ei, uneori rare și neobișnuite, nu trebuie să-și vulgarizeze jocul, mișcarea sau atitudinea prin imitații servile, care ar zădărnici iluzia spectatorului, venit să caute emoții estetice, iar nicidecum zguduiri fizice asupra cărora Horațiu aruncă versul cunoscut cu *Incredulus odi* dezgustat de felul cum *pantomima* reprezenta spectacole înfricoșătoare, cu exactitatea cea mai riguroasă în redarea naturalului, cu exces de adevăr, fără umbră de frumusețe, urît și respingător ca orice manifestare naturalistă, din care arta este izgonită cu desăvîrșire.

Gestul spontan este desigur cel mai expresiv, este mișcarea care se arată din nevoia interpretului de a sublinia ceea ce spune, dar nici el nu poate fi lăsat fără control.

Pe actorii mari îi pricepem chiar cînd nu le cunoaștem limba, numai prin elocința gestului, prin expresia fizionomiei, care dau personajelor ce întrupează un relief atît de puternic, încît îi ghicim și-i înțelegem.

Rolurile din repertoriul clasic au în special nevoie de modele. Foarte utilă pentru viitorii actori este vizitarea muzeelor, vizionarea spectacolelor de teatru și a filmelor unde pot găsi gesturi și atitudini tot atît de necesare pe cît de necesar le este să observe viața din jur.

Gestul, mișcarea prin care se suplinește un cuvînt absent sau care subliniază, valorifică un cuvînt rostit, nu

Scanned with OKEN Scanner

trebuie niciodată făcute în mod gratuit ; gestul bine gîndit și executat la locul potrivit adîncește și reliefează vorbirea scenică.

Efectele în teatru alcătuiesc elementul de succes și sînt de diferite feluri : comice, dramatice, conclusive, ca acelea care se obțin prin modularea finalului unei tirade etc.

În trecut unii actori exagerau replicile considerate „efecte" ; în general astăzi artiștii se feresc de acest fel de „efecte". Tocmai acele replici se spun cu mai mult firesc, urmărindu-se ca din însăși această simplitate să reiasă efectul.

Exemplu :

În *Doctorul fără voie* de Molière, Sganarel, consultat de Geronte asupra muțeniei fiicei lui, își spune cunoscuta lui tiradă :

„Or, cînd acești aburi de care se vorbește, pornesc să treacă din partea stîngă unde e ficatul, în partea dreaptă unde e inima, se întîmplă ca plămînul, căruia noi îi spunem în latinește *armian* — fiind în legătură cu creierul — căruia noi îi spunem în grecește *nasmus* — prin mijlocirea venei cave — căreia în ebraică îi spunem *cubile*, să-ntîlnească în drumul lui numiții aburi care umplu ventricolele omoplatului ; și fiindcă numiții aburi... dar, vă rog căutați să pricepeți bine raționamentul ăsta —; și fiindcă numiții aburi au o anumită influență vătămătoare... vă rog însă fierbinte, acum să deschideți bine urechile... care e pricinuită de înăcrirea substanțelor lichide ce se produc în concavitatea diafragmei, se întîmplă ca acești aburi să... ossabandus, nequeis, nequer, podarinum, quipsa, milus !... și asta e toată pricina pentru care fata dumneavoastră este mută".

Este de la sine înțeles că diferitele părți ale tiradei vor merge într-o gradație ascendentă, pentru ca efectul să se obțină cu fraza finală :

„și asta e toată pricina pentru care fata dumneavoastră este mută !" spusă cu accent hotărît și cu o tonalitate gravă.

Scanned with OKEN Scanner

În *Bunicul* de Barbu Delavrancea găsim următorul exemplu :

„. . . . . .
Mama lor ieşi pe uşă şi-ntrebă răstit :
— Ce-i asta ? Viermi neastîmpăraţi !
Obrajii bunicului erau roşii şi calzi. Şi surîzînd fericit răspunde fie-sii :
Lăsaţi copiii să vie la mine".

La citirea nuvelei, va trebui subliniată această frază, ea sintetizează bunătatea fără margini a bunicului, eroul principal al bucăţii, şi se va spune cu un ton blajin.
Nu tot aşa se va rosti cunoscutul :

„*Fără zestre...*"
din *Avarul* de Molière, scena în care protestele fetei se izbesc de argumentele bătrînului orbit de zgîrcenie :

„Cum ? Domnul Ancel e o partidă din cele mai onorabile, e un gentilom, un nobil adevărat, liniştit, aşezat şi foarte bogat. Şi nu i-a mai rămas nici un copil din prima căsătorie. O ocazie ca asta nu trebuie s-o scape din palmă. Mi se prezintă un avantaj pe care nu-l găseşti în fiece zi. Şi dînsul se obligă s-o ia fără zestre... Te voi mărita cu el chiar deseară...".

„*Fără zestre*" e un efect de căpetenie în rolul avarului şi intonaţia trebuie gradată în aşa fel, încît să înfăţişeze desăvîrşit omul zgîrcit, lacom şi aspru.
În imprecaţiile Camilei, eroina lui Corneille din *Horace*, accentul cade pe *Roma* de cîte ori se începe versul cu acest cuvînt. Tonalitatea este susţinută şi în creştere pînă la versul :

„*Roma* ce-o urăsc, în fine, *pentru că te onorează*",

efectul trebuie scos din emistihul acestui din urmă vers.
Numeroase exemple de efecte comice găsim în piesele lui Caragiale.
Astfel :

„*Da eu... pentru cine votez ?...*"

Scanned with OKEN Scanner

al cetățeanului turmentat din *O scrisoare pierdută* este efectul care zugrăvește întreaga lui personalitate și oglindește atît de bine moravurile societății de atunci.

Aceste efecte nu trebuie însă astfel reliefate încît interpretul să pară că cere aplauzele publicului.

Efectul dintr-o replică — ca și întreg rolul — de altfel, trebuie rostit cu o notă firească.

În versuri și cîntece *refrenul* sau *laitmotivul* slujește totdeauna de efect.

Iată de exemplu :

„Dintre sute de catarge
Care lasă malurile
Cîte oare le vor sparge
Vînturile, valurile ?
. . . . . .
Ne-nțeles rămîne gîndul
Ce-ți străbate cîmpiile,
Zboară veșnic îngînîndu-l
Valurile, vînturile".

(*M. Eminescu* : „Dintre sute de catarge")

În sonete ultimul vers sau ultima frază colorează bucata, ca de pildă în sonetul 54 de Shakespeare, în traducerea lui Mihail Sebastian :

„De ce îmi este versul despuiat ?
De ce mai niciodată nu se schimbă ?
De ce de-atîta timp n-am căutat
Ritmuri mai noi și-o mai ciudată limbă ?

De ce mereu aceleași lucruri scriu
Și fantezia se împotmolește
Încît cuvîntul îl cunoști și tu
Cine l-a scris și încotro pornește ?

Vezi draga mea, pe tine doar te cînt
Tu și iubirea, singura-mi comoară,
Cuvinte vechi le pun în nou veșmînt

Același ban l-arunc a doua oară.
Nu iese un soare nou din orice apus ?
Eu spun cuvinte care s-au mai spus".

Scanned with OKEN Scanner

În dialogurile în proză, efectul se obține de obicei din fraza sau chiar din cuvîntul care servește de răspuns și care iese mai mult la lumină prin originalitatea lui.

Un exemplu edificator, în această privință, îl constituie următoarea frază :

„...Am ambiț, domnule, cînd e vorba la o adică de onoarea mea de familist !“

pe care o rostește Jupîn Dumitrache, în *O noapte furtunoasă*, ca și invariabilul răspuns al lui Ipingescu :

„Rezon !“

Încheiem acest capitol amintind că *efectele* — ca și dicțiunea în general — nu trebuie să urmărească un simplu succes de sunet, prin intonații exagerate, în dauna desfășurării ideii care a generat replica.

•

Lucrarea de față cuprinde cîteva principii care, alături de exemplificările respective, au fost enumerate în scopul de a fi utile celor preocupați de studiul vorbirii.

Trebuie să subliniem că întocmai ca și în celelalte arte, originalitatea este o condiție esențială a dicțiunii.

În ce constă originalitatea vorbirii corecte și expresive ? Fără îndoială că nu numai în frazarea clară și nici chiar în găsirea tonului just pentru redarea textului care urmează să fie citit sau rostit.

Originalitatea dicțiunii constă în interpretarea fidelă a ideilor unui autor — fără ca interpretul să-i denatureze intențiile, fără să facă personajul asemănător cu propria lui persoană.

Exagerarea în căutarea intențiilor întunecă vorbirea, după cum o dicțiune originală — care nu se întemeiază pe intonații exagerate ci pe simplitate și firesc, înfrumusețează limba.

A învăța să citești și să vorbești bine înseamnă a dovedi prin dicțiune utilitatea cuvîntării corecte.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 9

Personajul pe care îl voi interpreta

Ajunşi aici, cred că putem arunca o privire înapoi, pentru a sintetiza cunoştinţele căpătate şi a vedea cum pot fi ele folosite în mod practic. Am vorbit despre dicţiune şi importanţa ei în viaţă şi pe scenă, am văzut care este valoarea semnelor de punctuaţie, care este importanţa punctuaţiei subînţelese şi prin ce mijloace poate fi ea evidenţiată etc. Avem, aşadar, un bagaj de cunoştinţe necesare care ne fac să ne apropiem cu mai multă încredere de rolul care mi s-a dat în viitoarea piesă.

În rîndurile de mai jos să vorbim actorilor amatori tocmai despre această importantă problemă : apropierea de rolul încredinţat, adică să răspundem la întrebarea : cum ajungem să „vedem" personajul nostru ? Prin ce mijloace reuşim să-l cunoaştem atît de bine încît să ne ajungă familiar, să-l „vedem" în „carne şi oase", să-l „auzim" vorbind cu celelalte personaje, şi vorbind în aşa fel încît să fie „el" şi nu un altul.

Desigur, primul nostru contact cu personajul este lectura. O lectură atentă, în care vom căuta să descoperim înseşi ideile piesei. Numai după ce vom avea foarte clar în minte ce vrea autorul să spună prin piesa lui, vom putea judeca personajul nostru în funcţie tocmai de această idee. El este unul dintre eroii care o susţin sau, dimpotrivă, luptă contra ei. Asta înseamnă, de fapt, să lămureşti cu precizie care este scopul urmărit de personajul pe care îl vei interpreta în raport cu ideea piesei. O dată lămurită această poziţie, ne putem explica de ce „acţionează" într-un anume fel, de ce are anumite relaţii speciale cu un grup de personaje sau cu altul, de ce poate sau nu poate să comită un anume gest.

Analiza textului continuă apoi sub două aspecte, la fel de importante pentru „descoperirea" personajului, pentru întregirea imaginii lui scenice.

Scanned with OKEN Scanner

Mai întîi trebuie să facem o analiză a textului din punct de vedere logic, urmărind mai ales depistarea ideilor lui. Această operație de selectare a ideilor, a intențiilor personajului se face printr-o lectură cu voce tare, frazînd logic, urmărind evoluția personajului și încercînd să ne explicăm fiecare fapt sau cuvînt pe care îl exprimă.

Am văzut într-un capitol anterior că actorul nu păstrează strict punctuația textului, că el îl citește urmărind să sublinieze anumite idei și intenții. Lectura logică a textului urmărește tocmai acest fapt : rostirea frazelor în raport cu ideile, cu acțiunile scenice pe care le vom face. Se recomandă ca pe textul nostru să facem cît mai multe însemnări care să ne ghideze, pînă în clipa învățării rolului, cum trebuie să intonăm anumite pasaje mai semnificative.

O dată lămuriți asupra intențiilor personajului nostru, putem trece la o nouă etapă a studierii lui : descoperirea gîndurilor și sentimentelor lui. Asta înseamnă că trebuie să știm să explicăm în orice moment de ce spune un personaj un anumit lucru, care sînt sentimentele care îl animă și — foarte important — cum vom reuși, prin joc, să evidențiem aceste sentimente ale lui. Aceste două probleme sînt deosebit de importante în fixarea unui anumit fel de interpretare. De ce spune asta personajul meu și de ce tocmai aici ? Iată o întrebare căreia trebuie să-i dăm un răspuns precis. Prin ce gesturi, prin ce atitudine, prin ce mimică, prin ce intonație voi face cunoscut publicului starea mea sufletească de atunci ? Iată a doua întrebare. Apoi, cu răbdare, gîndind condițiile scenei respective, relațiile dintre personajele din scena respectivă, relațiile personajului ales cu celelalte, intențiile tale din acel moment (ce dorești să obții), sentimentele tale de atunci, începi să-ți definești gestul, mimica, intonația, atitudinea ; intonația față de toate personajele, sau față de fiecare în parte. În aceeași scenă, un personaj poate fi disprețuit, un altul compătimit, iar un al treilea urît de moarte. Este firesc ca, de fiecare dată cînd te adresezi unuia sau altuia prin replicile și mimica ta, să se vadă această deosebire de atitudine. Într-un fel ai să-i vorbești celui pe care îl urăști și altfel te vei adresa celui pe care îl compătimești. În capitolul despre intonație am văzut

Scanned with OKEN Scanner

cum, prin rostirea cuvintelor într-un anume fel, putem evidenția această atitudine diferită.

Se ridică însă întrebarea firească : cum aflăm noi gîndurile unui personaj ? Desigur, studiindu-l. Dar, oare, nu există anumite reguli care să ne înlesnească descoperirea gîndurilor și sentimentelor lui ? Pentru că descoperirea gîndurilor și sentimentelor unui personaj nu este o treabă prea ușoară. Pe scenă, personajele sînt oameni care acționează conform firii și concepțiilor lor. Or, se poate spune că, în viața de fiecare zi, putem descoperi cu ușurință gîndurile și sentimentele unui om ? Putem cunoaște ușor sentimentele și gîndurile unui personaj chiar ascultîndu-l ce spune. Dar să dăm întotdeauna crezare cuvintelor lui ? Să ne amintim cum se prezintă ele însele personajele lui Caragiale, în *O scrisoare pierdută*. Reprezentanții ambelor tabere „luptă pentru progres", iar „onoarea" fiecăruia se pare că este neîntinată. Ce oameni integri ne-ar apărea toți reprezentanții politicianismului burghez, dacă i-am crede pe cuvînt ! Dar iată că vin imediat *faptele*, și din ele ne dăm seama că lupta de opinii nu este decît lupta pentru „putere" — ca să folosim o expresie proprie vremii aceleia. Din acțiunea piesei descoperim contradicția dintre ceea ce spun și ceea ce fac. Faptele sînt edificatoare.

A descoperi această contradicție înseamnă, de fapt, să descoperi adevăratele intenții ale personajului, care sînt exprimate în *contextul* piesei.

Descoperirea contextului piesei, adică dezvăluirea a ceea ce stă ascuns dincolo de cuvintele unui personaj care spune una și face alta, ridică în fața actorului o importantă problemă : cum va exprima acest *context* ? Citind replicile, constatăm că eroul este foarte onest în ceea ce spune într-o anume situație dată. El însă știe că este fals, că nu gîndește așa cum vorbește și dorește, desigur, să transmită spectatorului această nesinceritate.

Se întîmplă de multe ori să auzim pe cineva că „a citit printre rînduri", referindu-se, de exemplu, la o scrisoare primită de la un prieten. Asta înseamnă că în textul scrisorii existau intenții care nu erau exprimate direct, dar care, totuși, erau sesizabile. Scrisoarea avea, așadar, un *subtext*, în care se spunea, pe ocolite, un anume lucru.

Scanned with OKEN Scanner

Ei bine, actorul trebuie să dea valoare acestui subtext atunci cînd interpretează un personaj, adică să dea unui cuvînt sau unei fraze un alt înţeles decît acela direct pe care îl are.

Redarea cît mai fină a subtextului este o piatră de încercare pentru un actor amator şi, poate, chiar şi pentru un profesionist. Ţine de măiestria şi talentul interpretului să descopere cu mijloace cît mai subtile şi mai variate acea contradicţie de care am vorbit. Dar dacă am reuşit, înseamnă că, de fapt, am dezvăluit în tot adevărul personajul respectiv, i-am subliniat spectatorului care este adevărata lui faţă, ajutîndu-l să-l înţeleagă în toată profunzimea lui. Dezvăluirea acestui „al doilea plan" al textului relevează adevărul despre personajul respectiv.

Sînt mai multe mijloace de a descoperi subtextul. Adesea o singură privire semnificativă poate să răstoarne tot ceea ce ai spus şi să-l facă pe spectator să privească din alt unghi vorbele tale. Imaginaţi-vă o scenă în care un personaj îi spune iubitei că între ei totul s-a terminat, nu-l mai interesează dragostea lor, dar în acelaşi timp o urmăreşte cu o privire în care descoperim uşor patima, încă vie, pe care vrea s-o ascundă. Această privire ne spune că, din anumite motive, el vorbeşte aşa, dar că în orice minut e gata să sară s-o ia în braţe şi să „uite" tot ce a întunecat pentru o clipă dragostea lor.

Un mijloc frecvent — poate cel mai frecvent — de dezvăluire a intenţiilor ascunse este însă intonaţia. De multe ori vedem actori interpretînd o „fericire falsă", care este cu atît mai dramatică cu cît dorinţa de a o ascunde este mai mare. Distrusă sufleteşte, eroina vrea să braveze şi se aruncă în vîrtejul unei petreceri, dansează, cîntă, dar cu toate astea, spectatorul are mereu senzaţia falsului din atitudinea ei. Cuvintele vesele sînt spuse sfîşietor de trist, o desperare răzbate dincolo de ceea ce spune ea şi totul devine cu atît mai copleşitor. Să ne amintim piesa *Moartea unui comis-voiajor* de Arthur Miller. De nenumărate ori eroul principal îşi încurajează soţia, susţinînd că totul merge bine, afacerile s-au redresat, în curînd vor scăpa de grijile materiale. Dar, prin arta marelui actor care a fost Jules Cazaban, noi, specta-

Scanned with OKEN Scanner

torii, simţeam marea grijă de dincolo de cuvinte, înţelegeam că minte, că ascundea adevărata lui îngrijorare care îl măcina pe dinăuntru, îl făcuse irascibil, care determina acele izbucniri aparent nejustificate de împrejurarea respectivă. Noi, cei din sală, ştiam că adevăratul motiv al izbucnirilor lui nu era ceea ce se întîmpla (o observaţie nevinovată a soţiei) ci gîndurile lui întunecate, teama că de a doua zi nu va avea de lucru, va avea de rezolvat probleme şi mai grele de viaţă.

De multe ori însă, gestul este acela care dezvăluie subtextul mai bine decît intonaţia. Dacă el contrazice ceea ce spune personajul respectiv, ştim care este adevărata lui faţă, sau care sînt adevăratele lui sentimente. Dacă, de exemplu, cineva spune : „da, sîntem prieteni buni", referindu-se la o persoană anume, dar în acelaşi timp îşi frămîntă palmele în aşa fel încît sîntem siguri că — dacă acela ar fi de faţă — ar fi fost bătut, am înţeles imediat cît de buni prieteni sînt. În dramă, dar mai ales în comedie, gestul are acest rol important de a descoperi contradicţia dintre cuvînt şi gînd. De multe ori, gestul relevînd această contradicţie, stîrneşte rîsul spectatorului.

În *Tartuffe* de Molière eroul principal se închină şi se roagă chiar atunci cînd încearcă să cucerească pe Elmire, soţia aceluia care, avînd o încredere nemărginită în el, l-a găzduit şi l-a onorat cum nu merita.

Vom trage însă şi un semnal de alarmă : să nu abuzăm. Să nu credem că fiecare replică are un subtext pe care trebuie să-l descoperim şi să-l jucăm. Adică să nu începem să găsim subtext şi acolo unde autorul nu a intenţionat să pună. Dacă vom sublinia prea mult un subtext, ne putem afla în situaţia de a adăuga personajului nostru gînduri şi sentimente proprii, denaturîndu-l, făcînd din el ceea ce nu a vrut autorul, dîndu-i un alt profil moral care, de multe ori, poate intra în contradicţie cu însăşi linia lui de desfăşurare. Trebuie să fim foarte atenţi ca „descoperirile" noastre în materie de subtext să ţină seama de intenţiile autorului, de situaţiile în care este pus personajul, de acţiunile lui, iar noi, prin sublinierile de subtext, să nu-l contrazicem.

Scanned with OKEN Scanner

O dată textul analizat cu minuțiozitate, descoperirea atît a sensului lui logic, cît și a sensului psihologic, nu înseamnă că am terminat munca noastră. E drept că am făcut o treabă deosebit de importantă, dar nu am terminat. Următoarea etapă este aceea a imaginării personajului nostru : cum arată el ? Cum vorbește ? Cum merge ? Ce chip are ? Ce ticuri are ? Iată numai cîteva din întrebările care căpătînd răspuns vor individualiza într-atît personajul încît vom crede în existența lui. Acum este momentul să-l înzestrăm cu acele amănunte care dau senzația realului spectatorului, sentimentul că se află în fața unui om adevărat și nu a unui *nume*.

În această fază, pe interpret îl preocupă grima, îmbrăcămintea, acele elemente care vor spune spectatorului de la prima vedere cu cine are de-a face. Grima și costumul dau primele indicații privind meseria, mediul în care trăiește eroul, primele semnalmente ale felului de a fi : meschin, plin de emfază sau, dimpotrivă, onest, ponderat, serios. Acum încercăm să ne individualizăm personajul prin amănunte *semnificative*, nu să-l înzestrăm cu gesturi și atitudini care nu au nimic cu textul piesei. Imaginea scenică a personajului *trebuie* să fie dictată de text, imaginația noastră activînd conform cu acesta. Dacă din text reiese că este vorba de un om în vîrstă, obosit de viață, resemnat, care trăiește o ultimă dramă, atunci eu pot să imaginez anumite gesturi (reținute, molcome), un anume mers (cu genunchii ușor îndoiți, cu pașii rari etc.), un anume fel de a-mi ține umerii, un anume fel de a ține capul, de a privi etc. etc. Trebuie spus că aceste amănunte nu le avem gata de la prima sau a doua lectură a textului, ci ele se dobîndesc mai ales în timpul repetițiilor, pe măsură ce actorul se familiarizează mai bine cu rolul, îl înțelege mai complet. Fiecare repetiție poate să aducă ceva nou în completarea imaginii scenice a personajului. Adesea însă și raporturile cu celelalte personaje îți sugerează noi gesturi și atitudini semnificative, dictate de anume împrejurări. Subliniem că nici un amănunt nu va fi nesocotit, dacă el adaugă ceva despre personaj. Spectatorul nu scapă nimic din vedere. El te observă atent, te urmărește minute în șir, e gata să-și amintească fiecare tic al tău, dacă el i-a spus ceva

Scanned with OKEN Scanner

într-un moment anume. Spectatorul parcă ne privește prin lupă, și actorul nu trebuie să scape din vedere acest adevăr. Nu numai un gest semnificativ, chiar lucruri aparent neimportante, care în viață ne scapă, pe scenă au o mare însemnătate : cum avem pieptănat părul ? Avem sau nu mustață ? Purtăm favoriți ? Ce fel de cravată avem la gît ? Ținem sau nu batista la buzunarul de sus al hainei ? Purtăm șapcă, pălărie sau melon, avem o haină de culoare deschisă sau închisă ? Cum ne așezăm pe scaun ? (Trîntindu-ne, ca un om sigur pe el, sau stînd pe marginea lui ca un stingher.) Cum privim spre celelalte personaje (în față, deschis, sau ocolind ciocnirea de priviri, pentru că sîntem vinovați), cum dăm mîna cu prietenii (strîngem palma puternic sau, dimpotrivă, abia întindem mîna, ca și cînd ne-ar fi frică să nu ne infectăm), cum ținem țigara ? Cum ducem paharul la gură și sorbim din el ?... Iată numai cîteva amănunte care pot spune foarte multe despre personajul nostru și cu care noi trebuie să fim foarte atenți. Și mereu, mereu, să fim atenți ca toate aceste detalii de gest, comportare, veșmînt, să concorde cu vorbirea noastră. Cum vorbim ? Iată preocuparea continuă în scenă. Strîngem vîrtos mîna cînd ne întîlnim cu cineva, rostim tare și deschis și acel „bună ziua" cu care îl salutăm. Ne așezăm timid pe scaun, vorbim puțin șovăitor, ezităm să exprimăm idei proprii, avem momente de suspensie cînd se pare că ne căutăm cuvîntul pe care urmează să-l rostim. Bineînțeles, această concordanță nu există acolo unde subtextul cere o contradicție dintre gest și cuvînt.

Marii actori intuiesc încă de la prima lectură a textului multe din atributele personajului pe care urmează să-l interpreteze. De la început ei îl văd „viu", acționînd, dînd replicile. Fiecare mare actor se apropie de personaj în felul lui : unii îl aud mai întîi, alții și-l imaginează cum arată el fizic, în sfîrșit, unii îl descoperă pornind din „interior", de la sentimentele și gîndurile care îl animă (cum și-l imagina marele actor italian Salvini).

Sînt utile indicațiile lui Stanislavski privind imaginea scenică a personajului. Încercînd să răspundă întrebării : de unde începem rolul ?, el descoperă trei posibilități.

Aceste trei căi ar fi : aceea a apropierii de rol din exterior, de la caracteristicile exterioare, o apropiere din interior, de la caracteristicile interioare, și a apropierii voliționale. Despre primele două căi am amintit ceva mai sus, fiind folosite de unii actori mari. Cea de-a treia, volițională, este aceea a dorinței de a interpreta un rol.

Același interpret se poate apropia de un rol pe cale volițională, atunci cînd se „îndrăgostește" de personaj de la prima lectură, îl simte apropiat sufletește, îi înțelege problemele de viață, dar și pornind de la caracteristicile lui exterioare. Însuși Stanislavski vorbește de unirea acestor trei căi, pentru a reuși o apropiere cît mai completă de personaj. Mai importantă însă ni se pare observația că în formarea imaginii personajului trebuie să pornim *întotdeauna* de la natura noastră organică. Aceasta înseamnă că trebuie să ne imaginăm rolul ținînd seama și de noi, de posibilitățile noastre fizice și interpretative. Să nu încercăm niciodată să dăm viață unui rol așa cum am văzut că a făcut un actor mare pe care îl admirăm, pentru că nu vom reuși același lucru. Actorul care ne place a plecat de la datele personalității lui cînd a conceput rolul, nu a imitat pe nimeni, ci l-a creat el. Același lucru trebuie să-l facem și noi, deoarece pornim de la cu totul alte caracteristici personale.

Realizarea unui personaj trebuie să fie rezultatul unei munci individuale, completată de imaginația noastră care are un rol deosebit de important. Dar, pentru ca imaginația noastră să poată lucra pe un teren cît mai solid, este absolut necesar ca, înainte de a gîndi la felul cum arată personajul nostru, să cunoaștem foarte bine textul piesei (nu să-l fi citit, ci să-l fi analizat temeinic) în așa fel încît să cunoaștem cît mai multe date despre el. Trebuie să știm foarte bine care sînt împrejurările lui interioare și exterioare (viața lui), să cunoaștem curba evoluției lui sufletești (de unde pleacă și unde ajunge). De multe ori, numai urmărind această curbă a evoluției unui personaj îl putem cunoaște în profunzime. Numai știind unde ajunge, putem interpreta primele scene ale apariției lui, în care vom avea grijă să facem să străbată ceva din adevăratul lui caracter, pe care textul încă nu-l dezvăluie. Să luăm un exemplu. În cunoscuta

Scanned with OKEN Scanner

piesă *Rinocerii*, a lui Eugen Ionescu, există un personaj care în prima clipă ne poate induce în eroare. Este vorba de Jean care în prima scenă a piesei apare sub forma unui mic burghez onest, ponderat, a cărui viață se desfășoară în umbra moralei cotidiene mic-burgheze. Dar iată că vine actul al III-lea, cînd întreaga lui fizionomie se răstoarnă, văzîndu-l cum se „rinocerizează" sub privirile noastre uimite. Va să zică acesta este adevăratul personaj. În primele scene nu era decît un ipocrit conformist, nu un om cu convingeri solide. Morala pe care i-o face el lui Béranger nu este atît de sinceră cum părea.

Această constatare îl va face pe actor să revină iar la prima scenă a piesei și, în interpretarea sa, să dezvăluie ceva din inconsistența lui morală, din ipocrizia pe care încă o ascunde.

Iată cum, urmărind curba evoluției lui, ajungem la o imagine adevărată a personajului încă din primul moment al apariției lui în scenă, iar în jocul său actorul va încerca să-l arate așa cum este el în adevăr. Fiecare cuvînt pe care îl rostește va fi „cenzurat" în lumina ultimelor lui gesturi.

Un alt mijloc de înțelegere cît mai profundă a personajului pe care urmează să-l interpreteze un actor este acela al întocmirii biografiei lui.

Pornind de la *text* (merită să fie subliniat acest lucru : *de la text*) și nu arbitrar, putem întocmi biografia personajului nostru. De ce a fost oare necesar să facem precizarea de mai sus ? Pentru că există tendința de a imagina o biografie ruptă de datele pe care ni le pune piesa la îndemînă, actorul încercînd să-și închipuie el un alt erou, care nu are nimic comun cu cel din piesă. De regulă există tendința de a da personajului respectiv toate tarele și calitățile tipului respectiv, ceea ce este prea mult.

Un personaj mic-burghez tipic nu trebuie să aibă neapărat toate tarele și calitățile micului burghez ca tip social. El este un om în carne și oase și de aceea poate avea numai unele defecte, iar altele nu. Noi trebuie ca, pornind de la ceea ce se întîmplă cu el în piesă, să încercăm să-i stabilim biografia pînă la apariția lui în scenă și apoi să ne imaginăm ce se va petrece după plecarea lui. Mai important este însă, evident, să stabilim ce a

Scanned with OKEN Scanner

făcut pînă în clipa apariției lui, deoarece aceasta ne dă indicații prețioase în legătură cu interpretarea. Este vorba să cunoaștem atît viața lui, pînă în momentul începerii acțiunii piesei, cît și ceea ce a făcut cu foarte puțin timp mai înainte de a intra în scenă. Cunoscîndu-i viața, ne explicăm firea lui, felul de a reacționa în anumite situații, vom ști sentimentele lui față de anumite alte personaje, vom afla mult mai repede dacă este sincer sau nu atunci cînd afirmă ceva.

Cunoașterea a ceea ce a făcut cu foarte puțin timp mai înainte de a apărea în scenă ne permite să știm care este starea lui sufletească din momentul apariției lui în fața spectatorului. Dacă din textul piesei reiese că, pînă în clipa apariției lui în scenă, personajul a fost urmărit — să zicem — de cineva, care voia să-l omoare, dar a reușit să se ascundă în camera pe care o reprezintă decorul scenei, atunci știm cum să jucăm acea intrare. Personajul își va face apariția deschizînd în grabă ușa, pe fața lui vom citi spaima, îl vom auzi răsuflînd greu, ca un om care a alergat, îl vom vedea privind bănuitor în toate părțile, trăgînd în același timp cu urechea în afara scenei, să vadă dacă cel care îl urmărește se apropie sau nu. Astfel spectatorul va afla imediat ce se petrece cu el, chiar mai înainte de a fi rostit vreo replică.

În sfîrșit, o ultimă indicație asupra căreia trebuie să ne oprim, atunci cînd vorbim despre interpretarea unui personaj, este aceea de „a nu da totul" din primul moment, de a nu începe prea „tare", sau prea „sus", ca să folosim cîteva expresii cunoscute în teatru. Toate se referă la faptul că, în interpretarea noastră, e bine să avem grijă să ne gradăm jocul, să începem dezvăluirea personajului treptat, să nu-l dezvăluim spectatorului total, din prima clipă. Cu cît îi vom rezerva mai multe surprize în jocul nostru, cu cît vom evolua mai mult sub ochii lui, cu atît îi vom capta mai mult interesul.

Drumul pe care îl parcurge personajul, evoluția pe care o suferă el ni le indică însuși textul. Noi însă trebuie să studiem cu atenție dezvoltarea personajului, pentru a găsi elemente de joc prin care s-o evidențiem spectatorului. Iar elementele asupra cărora ne vom opri trebuie să le

Scanned with OKEN Scanner

dozăm pe întreg parcursul desfăşurării acţiunii scenice, pe măsura evoluţiei personajului.

Să revenim la un exemplu pe care l-am mai dat, piesa *Moartea unui comis-voiajor*. Personajul principal, Willy Loman, suferă de-a lungul piesei o evoluţie şi o involuţie în acelaşi timp, pe care actorul are sarcina să le sublinieze. Personajul evoluează în înţelegerea vieţii, a relaţiilor stabilite între oameni în societatea lui ; el înţelege care este adevărata forţă a banilor. Din acest punct de vedere, de pe faţa lui parcă se ridică o perdea şi deodată vede totul aşa cum este, după ce suferă loviturile vieţii din jur. În acelaşi timp suferă şi o involuţie, în sensul că, pe măsură ce înţelege mai bine în mijlocul cărei societăţi trăieşte, ca om, este din ce în ce mai copleşit, mergînd pînă acolo încît îşi pune capăt vieţii. Asta înseamnă că în el n-a găsit destule resurse morale să lupte cu societatea alcătuită rău, nu a căutat drumul care ducea în mijlocul acelora care, ca şi el, voiau să schimbe societatea în care banii şi averea sînt unica forţă.

Acestea sînt cele două laturi importante ale evoluţiei personajului şi actorul trebuie, dozîndu-şi mijloacele, să le sugereze spectatorului. Căderea lui morală, involuţia, risipirea demnităţii lui, se vede accentuîndu-se de la tablou la tablou. Mai întîi vagi ecouri ale spaimei şi îngrijorării, apoi apar primele semne ale fricii acute, în faţa unui sfîrşit greu de ocolit, în sfîrşit, cu totul copleşit, urmează implorarea şefului, numai pentru a putea găsi o ieşire din situaţia în care se afla. Iată trei trepte mari ale decăderii lui, pe care marele actor J. Cazaban le sublinia cu deosebită artă.

Cu cîţiva ani în urmă, o tînără actriţă amatoare îşi exprima tuturor mîhnirea că nu putea interpreta un rol „aşa cum ar fi trebuit". Ea făcea această mărturisire cu toate că unii critici teatrali, văzînd-o la repetiţie, îşi exprimaseră părerea că era bine în rolul respectiv şi reuşea chiar cîteva momente foarte emoţionante. Cu oarecare regret, interpreta a declarat că ar fi fost mulţumită dacă ar fi putut într-adevăr să plîngă atunci cînd situaţia din scenă o cerea. Cînd i s-a arătat că mimează destul de bine plînsul, ea nu a rămas convinsă că „totul era bine",

Scanned with OKEN Scanner

deoarece văzuse același rol jucat de o reputată actriță care plîngea în adevăr.

O asemenea „problemă" de interpretare o mai putem întîlni și la alți actori amatori care nu se mulțumesc să mimeze plînsul și încearcă cu tot dinadinsul să plîngă cu adevărat, socotind că au reușit numai atunci și „și-au trăit bine rolul". Și cum mulți dintre ei nu izbuteau, de aici credința că „nu au talent". Iată de ce socotim că este bine să acordăm cîteva rînduri acestei probleme : pe scenă trebuie să trăim efectiv sentimentele personajului nostru, sau numai să le mimăm? Cu alte cuvinte „suferim" o dată cu el și noi interpreții, sau, dimpotrivă, ne „prefacem", reproducînd glasul, gestul etc. ale omului care suferă ?

Trebuie spus că, în istoria artei actoricești, au fost mari interpreți care pot ilustra ambele puncte de vedere : unii care se contopeau pe scenă cu personajul pe care îl interpretau, trăind fiecare sentiment al lui, plîngînd și rîzînd o dată cu el, alții însă, nu mai puțin mari, nu s-au lăsat furați de sentimentele personajului pînă într-atît încît să le trăiască personal, ci le-au mimat perfect. Ei au controlat încontinuu, cu rațiunea, sentimentele pe care le-au jucat.

Primul teoretician modern al artei actoricești, care a dezbătut cu competență această problemă a interpretării, a fost Diderot. Iată ce scrie el :

„Dacă actorul ar fi sensibil, i-ar fi îngăduit cu bună-credință să joace de două ori la rînd un același rol cu aceeași căldură și cu același succes ? Înflăcărat la prima reprezentație, la cea de-a treia ar fi istovit și rece ca marmura. Pe cînd, ca imitator atent și ca discipol chibzuit al naturii, întîia dată cînd se va înfățișa pe scenă sub numele lui August, Cinna, Grosman, Agamemnon, Mahomet, copist desăvîrșit al propriei lui ființe sau al studiilor sale și observator neîntrerupt al senzațiilor noastre, jocul lui, departe de a se slăbi, se va întări cu observații noi pe care le va fi cules ; se va înflăcăra sau se va potoli, și dumneata vei fi din ce în ce mai mulțumit. Dacă e el cînd joacă, atunci cum va înceta să mai fie el ? Dacă vrea să nu mai fie el, cum își va da seama

Scanned with OKEN Scanner

exact de punctul în care trebuie să se situeze şi să se menţină ?"

Iar ceva mai tîrziu, referindu-se la felul cum interpreta o mare actriţă a timpului, scrie :

„Gesturile deznădejdii sînt din memorie şi au fost pregătite în faţa oglinzii. Ea ştie momentul precis cînd îşi va scoate batista şi cînd îi vor curge lacrimile ; aşteaptă-le la cuvîntul acesta, la silaba aceasta, nici mai curînd, nici mai tîrziu. Tremurul glasului, cuvintele nehotărîte, sunetele înăbuşite sau tărăgănate, înfiorarea membrelor, tremurul genunchilor, leşinurile, furiile sînt imitaţie pură, lecţie repetată dinainte, strîmbătură patetică, maimuţăreală sublimă, a cărei amintire actorul o păstrează multă vreme după ce a studiat-o şi o are prezentă în minte în clipa cînd o execută, lecţie care-i lasă, din fericire pentru poet, pentru spectator şi pentru el, toată libertatea spiritului şi nu-i răpeşte, ca şi alte exerciţii, decît puterea trupului. Iar după ce-şi leapădă papucii de comedian sau coturnii, glasul i se stinge, se simte istovit, se duce să-şi schimbe rufele sau să se culce ; dar nu-i rămîne nici tulburare, nici durere, nici melancolie, nici sufletul nu-i este abătut. Toate impresiile acestea tu le vei lua cu tine. Actorul e obosit, iar tu eşti trist ; şi asta fiindcă el s-a zbătut fără să simtă nimic, iar tu ai simţit fără să te zbaţi. Dacă ar fi altfel, viaţa actorului ar fi cea mai nefericită dintre vieţi ; dar el nu este personajul, el îl joacă, şi îl joacă atît de bine încît îl iei ca atare : iluzia nu-i decît a ta, el unul, ştie bine că nu este".

În susţinerea punctului său de vedere, Diderot se referă la mari actori ai epocii lui, teoretizînd jocul lor. Pe bună dreptate el afirmă :

„Garrick îşi vîră capul printre canaturile unei uşi ; şi, vreme de patru sau cinci secunde, faţa lui trece rînd pe rînd de la bucuria fără margini la bucuria potolită, de aici la linişte, de la linişte la mirare, de la mirare la uimire, de la uimire la tristeţe, de la tristeţe la mîhnire adîncă, de la mîhnire adîncă la spaimă, de la spaimă la groază, de la groază la desperare şi urcă iar de la ultima treaptă la aceea de unde începuse. Oare sufletul lui a

Scanned with OKEN Scanner

putut simți toate aceste senzații și a putut executa, împreună cu chipul, toată gama asta ? Eu nu cred, și nici dumneata. Dacă i-ai cere omului acestuia faimos, care merită el singur să te atragă în Anglia, așa cum toate relicvele Romei merită să te atragă în Italia ; dacă i-ai cere, zic, scena Ucenicului cofetar, el ți-ar juca-o ; dacă i-ai cere imediat scena lui Hamlet, ți-ar juca-o, la fel de gata să plîngă cînd îi cad micile pateuri pe cît e de gata să urmărească în aer drumul pumnalului. Oare se poate rîde și plînge cînd vrei ? Se face grimasa mai mult sau mai puțin exactă, mai mult sau mai puțin înșelătoare, după cum ești sau nu ești Garrick".

Argumentele sînt temeinice și convingătoare. A interpreta nu înseamnă a trăi, ci mai întîi a gîndi.

La această problemă a precumpănirii gîndirii, rațiunii sau a sentimentului în jocul actorului, au dat un răspuns și marii actori, fiecare referindu-se, desigur, la felul lui de a interpreta.

În istoria teatrului, jocul actorului a fost subordonat întotdeauna textului pe care îl interpreta. Atîta timp cît în teatru a dominat clasicismul, curentul care respecta canoanele stabilite de Boileau, și interpretarea era firesc să fie în același fel cu piesa însăși. De aceea, actorul juca rece și convențional fără preocuparea de a da spectatorului iluzia că asistă la o scenă „ca în viață". În jocul lor, actorii ocoleau cu grijă să nu pară nici un moment lirici, să nu se lase furați de sentimente. Arta lor era supusă logicii celei mai severe. De aici cîteva trăsături comune ale actorilor care interpretau în spiritul acestui curent : declamație cantabilă, în care se urmărea frumusețea versului și a imaginilor (exemplu : piesele lui Racine și Corneille), exteriorizare excesivă, dar cu preocupare vădită pentru grație, joc intelectual, reținut. Clasicismul stabilise norme precise de exprimare a sentimentelor, după cum dramaturgului îi fixase reguli de desfășurare a acțiunii.

Regulile mergeau pînă la abolirea unor cuvinte care păreau că nu sînt demne să fie auzite pe scenă.

Desigur, schematizarea oamenilor, introducerea lor în tipare, abstractizarea lor, avea să se resimtă și în inter-

Scanned with OKEN Scanner

pretarea actorului. Zugrăvirea unilaterală a personajului (exemplu : personajele lui Molière, unde întîlneşti personaje precis tipizate : avarul, intrigantul etc.) a dus la o interpretare unilaterală de către actor. Deşi Molière era împotriva interpretării clasice, unilaterale.

Dar, iată că, o dată cu schimbarea însăşi a societăţii, se schimbă şi concepţia oamenilor despre teatru. Noul spectator, burghezul, nu se mai mulţumea cu piesele schematice ale clasicismului. Pe scenă apar oameni complecşi, cu preocupări multilaterale, cu reacţii imprevizibile. În interpretare, jocul „canonic" al actorului clasic nu mai face faţă noilor condiţii. Rolurile complexe nu mai puteau fi închise în dogme.

În prefaţa la *Cromwell*, V. Hugo se ridică împotriva tuturor dogmelor în creaţie. Sînt abolite regulile stricte de scriere a unei piese. Se proclamă libertatea absolută a dramaturgului de a-şi alege subiectele, de a zugrăvi sublimul şi grotescul, de a apropia tragicul şi comicul, de a suprima unităţile de timp şi loc. Se proclamă că teatrul trebuie să fie oglinda vieţii, să aducă în scenă natura dublă a omului : spirituală şi fizică. Sentimentul echilibrează raţiunea, adesea o copleşeşte. Mai mult, sentimentele sînt amplificate, pentru a le sublinia. Drama este privită ca o „oglindă de concentrare", care să facă „dintr-un licăr o lumină şi dintr-o lumină o flacără".

Această exagerare ajunge pînă şi în jocul actorului, care afişează emfază în atitudini şi gesturi. Spre deosebire de actorul curentului clasicist, actorul romantic manifestă o puternică trăire interioară a rolurilor. Marile sentimente ale eroilor sînt şi ale actorilor. În scenă se pune accentul mai ales pe emoţii, pe sentimente. Acum, actorul se contopeşte cu eroul romantic, suferă o dată cu el. Interpretarea romantică, apărută ca o reacţie la felul de a interpreta al clasicilor, avea şi ea să exagereze, căzînd în cealaltă extremă. Pe scenă apare interpretarea melodramatică, exploatîndu-se zonele periferice ale sentimentelor umane, cu precădere mila.

Abia o dată cu secolul al XIX-lea, după ce realismul critic s-a impus pe scena teatrelor, aveau să apară primii mari actori şi teoreticieni ai „echilibrului" în interpretarea actoricească.

Scanned with OKEN Scanner

Coquelin, marele actor francez, în lucrarea sa *Arta actorului*, analizează competent această problemă a gîndirii şi sentimentului în interpretare, dîndu-i dreptate lui Diderot că actorul trebuie să se stăpînească, să-şi controleze în permanenţă sentimentele cu raţiunea.

O deosebită atenţie acordă Coquelin vocii actorului, pe care o consideră făcînd parte din cel de-al doilea eu al actorului : simţirea[1]. Cît de importantă i se părea vocea, intonaţia în arta actorului, se desprinde din următoarele rînduri : „Forţa vorbirii, a intonaţiei este de nemăsurat şi cele mai mari tablouri din lume nu pot zgudui sala ca o exclamaţie bine intonată".

Epoca lui Coquelin a cunoscut şi alţi mari actori care au creat roluri mari printr-o ireproşabilă tehnică exterioară. Poate cea mai cunoscută este Sarah Bernhardt, care punea un mare accent pe experienţa actorului : figură, dicţiune etc. şi pe mijloacele lui tehnice.

Şcoala italiană de interpretare s-a afirmat pe o linie opusă : aceea a trăirii intense a rolului. Ea a fost ilustrată de asemenea de mari figuri ale scenei ca : Salvini, Duse, Rossi, Novelli, Modena etc. Trebuie spus însă că aceştia nu au putut forma propriu-zis o şcoală, deoarece nu puteau împărtăşi altora felul lor de a interpreta. Ei jucau pornind de la marile lor calităţi interpretative. Tot ce puteau spune era aceasta : identificaţi-vă cu rolul jucat, gîndiţi cu mintea lui, rîdeţi şi plîngeţi împreună, iubiţi cu dragostea lui şi urîţi cu ura lui. Cam asta susţine Salvini în lucrarea sa *Cîteva idei despre arta scenică*. El era de părere că dacă ajunge să se contopească afectiv cu eroul interpretat, reuşeşte după aceea să redea şi gesturile, atitudinile lui. Trăsăturile exterioare ale eroului se conturau după ce actorul reuşea să se identifice cu el.

Iată, aşadar, două feluri de a interpreta, fiecare fiind susţinut de mari personalităţi ale scenei. Evident însă, că pentru actorul amator, care nu este o forţă interpretativă, este foarte important să cunoască mijloacele pe care le foloseau interpreţii adepţi ai mimării sentimentelor, pentru că nici ei nu reuşesc totdeauna să se identifice cu eroul interpretat, aşa cum cerea Salvini. Interpretul

[1] După Coquelin, actorul are două euri : mintea şi simţirea.

Scanned with OKEN Scanner

amator, în general, are o undă de sensibilitate pe care trebuie s-o exploateze scenic. Pentru aceasta însă, el trebuie să știe *cum* s-o facă.

Cel care s-a ocupat în amănunt de munca pe care trebuie s-o facă actorul cu el însuși, pentru a obține emoția scenică pe care vrea s-o joace, a fost Stanislavski. Sistemul lui vrea să-l călăuzească pe actor în obținerea emoției scenice, prin educarea aparatului său psihofizic.

Stanislavski și-a propus să dea actorului cîteva metode practice pentru antrenarea și dezvoltarea aptitudinilor sale creatoare, să-l sfătuiască în ce fel poate obține și păstra o emoție scenică și să-i arate cum poate să ajungă la *„arta trăirii scenice"*. Așadar, a te comporta în așa fel încît să-l faci pe spectator să creadă că tu, actor, ești, într-adevăr, cuprins de sentimentele eroului pe care îl joci este *„arta trăirii scenice"*, deci arta de a mima o trăire scenică.

În lucrarea *Munca actorului cu sine însuși* sînt expuse ideile de bază ale sistemului său ; să încercăm, fie și foarte succint, să le trecem în revistă pe acelea care ne pot fi de folos în interpretarea noastră.

Stanislavski pornește de la afirmația firească după care nu este de ajuns ca un actor să simtă anumite sentimente, el trebuie să le și exteriorizeze, pentru ca astfel spectatorul să ia cunoștință de ele. Cu alte cuvinte el vede o strînsă interdependență între viața interioară a actorului și manifestările lui exterioare. Cum reușește să-și exprime gîndurile și sentimentele ? Cu ajutorul elementelor psihofizice. El numește elemente psihofizice însușirile de care are nevoie un actor pentru a-și exprima stările sufletești și gîndurile.

Între acestea, cea mai importantă este *acțiunea*. Stanislavski este de părere că prin acțiune reușim să redăm plastic *viața interioară* a personajului. El insistă asupra faptului ca pe scenă actorul să lege sentimentul de acțiune, adică de anumite mijloace de a-l vedea. De aceea și spune el că este vorba despre o acțiune psiho-fizică. Aceasta înseamnă că actorul trebuie să știe din experiența lui de viață, observîndu-i pe ceilalți oameni, de ce acțiuni (mișcări, mimică etc.) sînt legate anumite sentimente. De exemplu, un actor știe din viața lui de fiecare zi cum

Scanned with OKEN Scanner

reacționează un om pus în fața unei mari surprize. El rămîne o clipă descumpănit, privește întrebător, ca în secunda următoare să reacționeze într-un anume fel : explozie de bucurie sau de durere, după cum este surpriza pe care o are.

De aici ar decurge pentru actor obligația de a studia în orice moment viața, reacțiile oamenilor, felul lor de a se comporta în situații foarte diferite. După aceea, aceste situații le va regăsi pe scenă, cînd personajul pe care îl interpretează se va afla într-una din împrejurările cunoscute de actor din viață, și el își va aminti care au fost „atunci" reacțiile și va căuta să le reproducă pe scenă.

Stanislavski dădea o atenție foarte mare acțiunii, socotind că pe ea se întemeiază arta interpretării.

Este de subliniat însă faptul că nu trebuie să se înțeleagă prin *acțiune* simpla *mișcare fizică* în scenă, gestul, atitudinea. El vorbește de acțiune *interioară* și acțiune *exterioară*. Prin acțiune interioară Stanislavski înțelegea însăși dinamica sentimentelor pe care le joacă un actor. Iar sentimentele sînt privite ca un rezultat al unei acțiuni de care am devenit conștient.

Această despărțire a acțiunii în fizică și psihică a fost făcută numai din necesități metodologice, deoarece în jocul actorului ele sînt într-o strînsă interdependență.

Acțiunea exterioară pentru Stanislavski înseamnă pe de o parte acțiunea fizică, adică mișcarea pe care o face actorul, și verbală — cuvîntul rostit. El era de părere că acțiunea fizică are prioritate în scenă. Actorul trebuie să *învețe* să se miște, să se așeze pe un scaun, să deschidă o ușă, să poarte un obiect.

În același timp atrăgea atenția asupra faptului că acțiunea, în sine, nu există, că ea trebuie să aibă un *scop* și un *sentiment*. Pentru asta, întotdeauna cînd avem de efectuat o acțiune scenică, nu trebuie să o facem gratuit. În permanență trebuie să știm ce *stare sufletească* a precedat-o, și ce stare sufletească urmează. Numai cunoscînd ce a trăit eroul cu o clipă mai înainte putem face o mișcare potrivită. Știind sentimentul care a precedat mișcarea, știm și sentimentul din timpul mișcării pe care o

Scanned with OKEN Scanner

efectuăm, şi care poate să continue o stare afectivă dictată de cea precedentă.

De asemenea, atenţia noastră trebuie să fie aţintită şi asupra faptului următor : acţiunea să fie întotdeauna *logică*. În scenă nu este permis să spunem într-un anume fel ceva sau să facem o acţiune fizică oarecare fără a putea să o justificăm logic. Întrebarea : de ce rostesc sau de ce fac cutare sau cutare gest ? trebuie să capete întotdeauna un răspuns precis.

În sfîrşit, în scenă nu trebuie să se facă nimic fără o motivare lăuntrică. Orice acţiune îşi are cauza ei. Un anume motiv a generat-o şi ea urmăreşte un anume scop.

Iată cîteva din problemele pe care le ridică acţiunea scenică, acest prim şi cel mai important element psihofizic din sistemul lui Stanislavski.

Un alt element psihofizic este *libertatea musculară*. Stanislavski atrage atenţia că în scenă actorul nu trebuie să fie crispat, stingher, anchilozat. Crisparea omoară sentimentul. Cum poate să redea o anume trăire un actor care se mişcă în scenă ca un băţ ? Rigiditatea atrage atenţia spectatorului în altă parte decît doreşte actorul. Scenele cele mai emoţionante pot fi ratate printr-o atitudine scenică necorespunzătoare, care are o altă rezonanţă decît cea aşteptată, în conştiinţa spectatorului. O mişcare liberă, degajată, firească ne ajută în redarea sentimentelor şi gîndurilor personajului interpretat.

Cum se cîştigă degajarea scenică ? Prin educaţie perseverentă, care să-l înveţe pe actor să se comporte firesc şi în condiţiile scenei. În scenă nu reproducem naturalist gesturile din viaţă. Nu stăm pe scaun ca acasă, nu mîncăm exact ca acasă, nu închidem uşa întocmai ca acasă, după cum nu vorbim întocmai ca pe stradă. Gesturile în scenă sînt expresive, spun ceva, au o anumită culoare, ceea ce presupune ca actorul să înveţe să mănînce, să aprindă ţigara, să bea apă în condiţiile scenei. Gesturile acum sînt mai precise, au un scop, spun ceva despre personajul respectiv.

Stanislavski se opreşte şi asupra altui element psihotehnic : *atenţia scenică*.

În scenă trebuie să căutăm ca întotdeauna atenţia noastră să fie îndreptată spre ceva, iar acest *ceva* să aibă

Scanned with OKEN Scanner

o semnificație oarecare. De aceea, actorul trebuie să mediteze la fiecare scenă în parte asupra cărui obiect sau personaj este îndreptată atenția lui. În același timp trebuie să fii atent să nu te concentrezi asupra mișcărilor pe care le faci, asupra propriilor tale atitudini. De multe ori, la actorii amatori se simte această preocupare față de ceea ce fac, care este foarte nefirească, deoarece în viață nu se întîmplă așa.

Să luăm un exemplu. Să zicem că avem de luat de pe masă un pahar în care bănuim că cineva s-ar fi putut să toarne otravă, totuși, trebuie să bem conținutul lui. Un actor neexperimentat pune accentul pe gesturile necesare luării paharului, uitînd să exprime *starea sufletească* pe care o are cînd se apropie de el. Să nu fim preocupați de gest, ci de starea afectivă, pe care s-o evidențiem în gesturi semnificative. Desigur, actorul trebuie să-și fi gîndit mișcările dinainte, încît știe că trebuie să facă mai întîi un pas sau doi șovăitori, apoi alții doi hotărîți, apoi iar să-l vedem șovăind cînd ridică paharul pentru ca, în sfîrșit, cu un singur gest să-l soarbă. Ei bine, în scenă spectatorul nu trebuie să-l prindă preocupat de acest fel de a păși și a ridica paharul, ci să vadă la el ce sentimente încearcă. De exemplu, atunci cînd face primii doi pași șovăitori, el trebuie să înțeleagă îndoiala din sufletul eroului, să perceapă gîndurile lui. Cînd se hotărăște să facă doi pași repezi, spectatorul să vadă că, în jocul lui interior, eroul a luat o anume hotărîre. Fie ce-o fi, trebuie să beau ! Să presupunem că acest gest al lui a fost urmărit din umbră. În clipa în care duce paharul la gură mai șovăie o clipă, pentru că nu se poate să nu se gîndească la faptul că s-ar putea să fie ultimul lui gest, ca, în sfîrșit, printr-o hotărîre supremă să-l bea.

Iată cîte stări afective trebuie să joace actorul interpret. Or, dacă atenția lui ar fi îndreptată spre gesturi, spre felul *cum* pășește, cum ridică paharul, ar fi fost distras de la trăirea sentimentelor contradictorii pe care le încearcă.

Memoria emoțională este un element psihofizic asupra căruia Stanislavski se oprește cu o atenție deosebită. El deosebește două feluri de memorie : fizică și emoțională. Memoria fizică reține din viață felul cum s-au petrecut

Scanned with OKEN Scanner

anumite fapte, cea emoțională reține stările sufletești din anumite momente.

Pentru actor, deosebit de importantă i se pare lui Stanislavski memoria emoțională. Actorul trebuie să fie preocupat să rețină din viață stările afective ale oamenilor și, desigur, și felul lor de a le manifesta (gest, mimică etc.). Ulterior, în condițiile scenei, el va mima acele stări sufletești în condiții asemănătoare.

Se pune însă întrebarea : actorul nu face altceva decît să repete scenic ceea ce a văzut în viață ? Nicidecum. El trebuie să aibă *imaginație*. Pornind de la *datele* realității, el trebuie să imagineze și alte mijloace de redare a sentimentelor, care să sublinieze mai precis starea afectivă. El nu transpune mecanic din viață pe scenă, ci trece totul prin imaginația lui, care selectează ceea ce este semnificativ de ceea ce este neesențial. Apoi, în joc, amplifică, dă importanță mai mare acelui semnificativ.

În sfîrșit, Stanislavski vorbește despre *acomodarea scenică*, dîndu-i o mare importanță. Pentru a interpreta bine un rol, trebuie să ajungi să te simți bine în el, să te familiarizezi cu eroul și împrejurările în care evoluează el. Această acomodare se realizează prin repetiții. După fiecare repetiție îți cunoști eroul mai bine, îl înțelegi mai deplin în acțiunile lui, ajungi să-i simți preocupările. Și, cînd această apropiere de el este totală, ajungi să-i poți trăi și emoțiile. Pentru că, e de părere Stanislavski, emoția scenică nu este spontană, ea se obține tocmai prin acomodarea treptată cu personajul.

Am dat o mai mare atenție părerilor lui Stanislavski despre munca actorului în vederea interpretării unui erou, deoarece cred că sfaturile lui sînt prețioase și folositoare mai ales unui actor amator. Unui mare actor, care intuiește ceea ce are de făcut, unui talent care simte imediat rolul, sfaturile acestea nu-i sînt necesare. Dar unui actor care pășește pe scenă fără a fi înarmat cu un talent deosebit, ele îi sînt de un real folos. Nimic nu poate să fie mai util pentru un începător în arta actoricească decît să știe cît de importantă este acțiunea în scenă, decît să primească sfaturi privind atitudinea lui plastică, sau să i se releve necesitatea exersării *memoriei afective* și dezvoltării imaginației scenice.

Scanned with OKEN Scanner

Lucrarea de față este un îndreptar, mai ales pentru aceia care s-au hotărît să înfrunte luminile reflectoarelor. Pentru ei am înmănuncheat aici cîteva indicații folositoare. Talentul înseamnă muncă, foarte multă muncă. Pentru a obține o voce frumoasă, pentru a învăța să descifrezi un text, pentru a te simți bine în scenă trebuie să lucrezi zi de zi. Și, aplauzele spectatorilor vor răsplăti într-o clipă orele, zilele, lunile de muncă încordată.

Scanned with OKEN Scanner

20 L

Cuprins

Prefață 7

Capitolul 1
Importanța vorbirii corecte 9

Capitolul 2
Cîteva cunoștințe prealabile 15

Capitolul 3
Respirația. Punctuația 23

Capitolul 4
Accentul 40

Capitolul 5
Recitarea și citirea versurilor 50

Capitolul 6
Defectele vorbirii 74

Capitolul 7
Cititor, vorbitor, actor 89

Capitolul 8
Atitudine și gest — efecte 98

Capitolul 9
Personajul pe care îl voi interpreta 106

Redactor resp. de carte : D. TODERICIU
Tehnoredactor : GHEORGHE POPOVICI

Dat la cules 16.02.1965. Bun de tipar 21.05.1965. Tiraj 10 000 + 125 ex. Hîrtie scris II A 63 g/m². Format 54×84/16. Coli editoriale 6,41. Coli tipar 8,00. A. 518. Indici de clasificare zecimală : pentru bibliotecile mari 792.07, pentru bibliotecile mici 792.

Tiparul executat sub comanda nr. 50 182 la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii", Piața Scînteii nr. 1, București — R.P.R.

Scanned with OKEN Scanner